Proletari din toate țările, uniți-vă!

amfiteatru

REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

apare lunar ★ prețul 1 leu

noiembrie 1967 ● anul II 23

ai acestui pămînt

La începutul lui decembrie peste aripa nostalgică a toamnei românești, fenomen cromatic unic în geografia europeană, se așterne presentimentul zăpezii. Copacii mai ard încă pe marile bulevarde, doar frunza spune despre o dragoste stinsă, sub vînt, lemnul sună lung, pentru că se zbate în el un zbor părăsit de păsări și cine știe cîte aiurite amintiri. E vremea cînd Munții Carpați își înghit urșii, iar mai jos de Brăila, la o trecere cunoscută bine numai unui plop de care stă legată o luntre, Dunărea așteaptă zadarnic o flotilă de flamingi vopsiți cu alb și roșu. Miroase numai a pămînt și, poate, și a brad, salcîmii se visează sănii și gîndul meu fuge să se atîrne de lună. A fost o vară cu grîu mult, icoana ei, în chenar de busuioc și de flori albastre ca brîul Voronețului, sărutate de buze de fată, atîrnă în noi și se nisipește în aer. Lucrez, și lîngă masa mea. unde mă întîlnesc cu toți oamenii, simt trupul frămîntat al străzii și bucuria puternică ce urcă din întinderile țării. Toamna ce se duce acum, frumoasă ca o iubire la Rucăr, înscrie în ea izbînzi plenare — și, privind-o, după datină, ca anotimp al culesului, găsim în ea, mai mult ca oricînd tulburătoarea aromă a vinului de viață nouă. Dăruiți înălțării României — singurul crez al trăirii noastre — oamenii acestui pămînt, și cei mai buni dintre oamenii acestui pămînt, comuniștii, au așezat la temelia fiecărei zi a anului înțelepciune, dragoste, vis și poezie. Stăpîni de două mii de ani — înlănțuite, douăzeci de veacuri udate cu sîngele bunilor și străbunilor — peste un pămînt rotund și dulce, care a născut legende fără asemănare, inima noastră bate numai pentru nemurirea lui. Un cîntec de iubire, larg și adînc, curge în arterele noastre. Și e în el dor mult, spus în cuvinte pe o frunză, cînd se duc în asfințit corbi și viscole și izvoare albe, drumuri nesfîrșite pe decindea Dunării, cîmpii cu sănii, vîntul verde ce se ridică din stepă și face să tremure întinderea mării, la hotarul ei cu stepa Dobrogei, și toamne ca aceasta, pătrunse de măreție, și vulturi aducînd zăpezi curate pe sub un cer în care arde, spre glorie veșnică, steaua speranțelor noastre.

FĂNUȘ NEAGU



VICTOR SALĂGEANU: ● La început de drum ● (gravură)

VASILE ANDRONACHE

Așa este pămîntul...

Acesta este pămîntul care-nverzește
Pe fluier de os cu șase ochi
Elastic și sunător cît o pădure
Legat în cîmp frumos cu grîu
De-un cer ca sufletul de Voroneț.

Acesta este pămîntul care-nverzește
Peste un arbore de os.
Din orice punct al universului
Văzut ar fi
Cu venele pleznind de sănătate.
Cu munții roși
De migrațiile vîntului
Pînă la ideea de sculptură
Pe cînd trăim
În forma și-n culoarea lui
Ca niște gînduri
Într-un ochi neplîns.

VALENTIN TIMOFTE

Odă

Patrie, înaintea ta răsar după un vîrf de stîncă
Dintr-o patimă ca a cerbilor, sau a frunzelor,
Sau dintr-o dragoste cum omenește poate grăi singură.
Pămînt cutremurat de zimbri,
Întindere a înțelepciunii lui Decebal
Și a iubirii lui Horia,
Loc prețuit înspre care alerg,
Unde patima lumilor mele m-a dus,
În urma mea sînt pomii și casele.
La țărmul tău cît de tulburător am ajuns.

Nu știu de merg spre tine, sau tu în mine ești,
Sînt minereuri prezente în care separi
Sîngele tău de focul din fîntîni.
Tineri căutători ai metalelor tari
Ajungem cu inima în miezul pămîntului.
Patrie rod al rodului sîngelui,
Patrie nouă, patrie de gînd,
Cum am dorit această putință arzătoare,
De-a ști că brazii cei care se nasc
Cu vîrsta lor în vulturi,
Că ochii tăi, orașele care se nasc,
Mă vor căuta ca pe un copil magic.
Înaintea ta vin printre ierburi
Dintr-o credință ca a munților,
Munții — undeva sub scoarța de zestre.
Sînt eu hotarul rîului continuu
Într-un adînc de suflet lîngă Dunăre.

Durata prin care trec, îți va fi ca un semn
Cu adaos de patimă și de frumos,
Am înțeles aceste fluvii să mă cheme
Patrie, rod al rodului sîngelui.

DUMITRU ICHIM

Popas bucovinean

Voroneț

Dimensiunea Voronețului este istoria.
Glasul clopotelor se prelungește în cîntecul de bucium,
Și-n tăcerea albastrului ne apropiem de voievozi.
Icoanele de lemn se sfătuiesc cu noaptea :
Unde-a plecat de veacuri vel meșterul zugrav ?
Cînd îmi ridic privirea spre sfinții din pronaos
Eu nu găsesc penelul venit de la Bizanț
Ci-mi recunosc în sfinții pictați pe sub arcade
Strămoșii mei, răzeșii, cu palmele crăpate
Veniți în Bucovina la un măreț sobor.

Sucevița

Mă opresc la focul tăietorilor de lemne,
Al țapinarilor și ciobanilor din Țara Fagilor.
Fluierul are aceeași prospețime
Ca-n vremea lui Ștefan cel Mare,
Același dor răsucit sub pădurea sonoră
Și-același : „bun venit, obosite drumeț".
E noaptea cînd tinerii vorbesc de dragoste
Înfiorați de cuvînt și de gest,
Și eu îmi caut rădăcinile de stejar
Ascunse în herburi și pisanii,
Extremele visului se unesc la ora de vecernii.
Îngenunchez sub stema zimbrului moldav
Și-n fața mea se arcuiește-n bălți
Semiluna ca un cearcăn de aur.

Vremea

Voievodul a coborît din strana de stejar
Și-n locul lui s-a urcat vremea.
Prietenia lor se numește tăcere.
Cînd mă apropii de lespedea scrisă cu ierburi de piatră
Vremea coboară și urcă voievodul în strana de lemn.
Prietenia lor se numește măreție.
Coborît de pe munți
Îi povestesc de explozii solare
Dezlănțuite în sufletul plin de izvoare
Cînd timpului i-am depășit traiectoria,
Prietenia noastră se numește istoria.

Putna

Zbură o săgeată și-ncovoie o zare.
Pentru a doua arcul cînta ca o apă pe strune de piatră.
Voievodul își risipi privirile.
Codrii vuiau cu toate ceasurile din trunchiuri înviate.
Întinse arcul
Și săgeata însprîncenă cerul.
Stejarul ctitoriei ne-a fost mult mai departe
Dar ridicăm în țara lui Ștefan și lui Mircea
O Putnă peste veacuri cu ziduri de ecouri,
Cu turnuri de legendă și meșteri cronicari
Ne scriu în slovă nouă letopisețul vremii.
Am mers cu voievozii către stejarul nostru,
Cu mugetul de zimbri, cu buciume moldave.
În porțile-nflorate vă așteptăm, prieteni,
Cu pîine și cu sare.

„Pururi tînăr înfășurat în manta-mi"

CA O LIMBĂ DE CLOPOT

Oricît ar părea de ciudat, revoluțiile nu obișnuiesc să aibă, precum regii, poetul lor. Cazul unui Serghei Esenin, contemporan celei mai mari revoluții, dar mergînd paralel, nu pe aceeași linie cu ea, este concludent. Mi se va putea răspunde, desigur, că revoluția franceză l-a avut pe Beranger și revoluția rusă pe Maiakovski. Însă eu voi șopti, cu o anume timiditate, că Béranger nu este un poet și că Maiakovski și-a dat capodopera prin **Norul în pantaloni.** Revoluțiile sînt acte grandios sociale, în timp ce poezia este act strict individual, și e firesc, chiar în cadrul revoluției mari, ca poetul să-și exprime numai propria sa revoluție. Maiakovski este marele poet care cu un tragic altruism a renunțat la el însuși in iureșul luptei, substituind propriei chemări chemarea revoluției. Un gest prometeic și măreț în care, în același timp, el este și Zeus — proprietarul focului sacru, și titanul răzvrătit, și vulturul care pedepsește. Focul, care trebuia numai din mîna lui să lumineze, l-a dat de bună voie oamenilor și focul s-a răspîndit din ce în ce mai mult, tot mai despersonalizat, tot mai nearzător. Pentru că Maiakovski nu e revoluționar și nu e poet în poemele împotriva birocraților, ci în poemele împotriva universului. Poezia poate fi transformată în armă excelentă, dar va fi întotdeauna o proastă unealtă de făcut curățenie.

Serghei Esenin, veșnic amețitul de glorie și vin Serghei Esenin, pendulatorul și dezorientatul, a înțeles — paradoxal : mult mai precis decît Maiakovski — aceasta. Instinctul său nealambicat i-a spus fără dubiu care este misiunea poetului. El a înțeles cu precizie că s-a născut cu o liră în mînă și că această liră el nu are dreptul s-o dea cadou. „Dau sufletul lui Mai și lui Octombrie / Dar lira-mi dragă n-am s-o dăruiesc / Eu n-am s-o dau nicicînd pe mîini străine / De mamă, de soție, de amici / Ea răsunat-a numai pentru mine / Și numai mie mi-a cîntat aici". Asta nu implică neadeziunea la revoluție. Dimpotrivă. Și rămînînd credincios datoriei sale primordiale, poetul, ca om, începe să aibă sentimentul că trădează ceva : „De-o îndrăzneală nouă-am dat dovadă — / Fui în țară primul dezertor". Dacă gestul lui Maiakovski era împotriva legilor naturii, în legile societății, cel al lui Esenin e de sens contrar — împotriva legilor societății, în legile naturii. Dar, mai curînd sau mai tîrziu, legile cărora nu te supui te ucid. În mod obiectiv, Esenin, ca și Maiakovski, trebuiau să fie învinși. Deosebirea dintre ei era doar de nuanță, deosebirea dintre dramatic și tragic.

Dacă s-ar fi născut într-un secol liniștit, cu șesurile neciuruite de „vărsatul copitelor în galop", cu vaci somnoroase, născînd viței care seamănă cu luna, lătrat de cîini și cocoși cîntînd, Esenin ar fi avut probabil nostalgia drumului care se pierde în zare și duce la porturi de unde se poate porni pe mări necunoscute. Dar a fost sortit să apară în cel mai frămîntat început de lume, și atunci, colindînd planeta cu marile ei scene și marile ei contradicții, cu restaurantele ei elegante și femeile ei de lux, poetul, în mod firesc mereu în opoziție, a regretat fără încetare „sălciile cu șolduri de lemn", cîinii bătrîni, troicile, „galbenele paie atîrnînd din gura pașnicilor vaci". Dar, întors acasă, el găsește țăranii istorisind isprăvi din revoluție, povestind nu bîline, ci despre Budionîi, și cîntînd versuri de Demian Bednîi. Poemul **Rusia sovietică** este o elegie în care Esenin își mărturisește cu un soi de mîndrie incapacitatea de adaptare la o lume a cărei existență nu poate și nici nu vrea s-o nege. El este scris în 1924, dramaticul an în care scrie enorm, amestecînd poezii spuse parcă în transă cu mărturisiri de credință și poeme lungi în care se justifică sau vrea să-și justifice aderența la revoluție ; amestecînd scrisori către mama și sora lui din Riazan, cu cicluri de dragoste exotică. La sfîrșitul anului următor se va sinucide, dar pînă atunci scrie, scrie mereu, încercînd poate să se salveze în felul acesta. Ultimii săi doi ani sînt cei mai bogați în plan poetic, dar ei trezesc admirația și condescendența în egală măsură. Ai impresia că poetului i se par insuficiente versurile care-i vin în mod firesc („Ah, voi sănii, sănii", „Nu cădea tu steaua mea subțire", „Ceață, vînt, zăpadă și tăcere", „Sînt bolnav de tot, prieteni" etc. etc.) și atunci dramatizează silnic răscoala lui Pugaciov în dorința de a se apropia de istoria revoluției cel puțin. Ceea ce iese e un poem lipsit de interes, deși cu splendide părți, pentru că țăranii porniți în lume să-și facă dreptate, își visează din cînd în cînd satul părăsit, și atunci, fără voia lor, lunecă în albia poeziei eseniniene. Uneori încearcă să cînte de-a dreptul revoluția și, deși tonul e sincer, versul uimește cel mai adesea prin prozaism („Voi, muncitori scăpați / De chin cînd totu-n mîini luați / De mîntuire de vi-e sete / Puterea voastră e-n Soviete"). Alteori, extenuat de neputința de a se concilia cu propriile sale convingeri politice, lasă totul și evadează. Așa apare ciclul **Motive persane,** poezie de dragoste impersonală și fără sens, poezie scrisă pe o temă dată. Spre deosebire de Maiakovski, Esenin e incapabil să construiască ceva ; cînd nu e el însuși, nu e nimic ; nu e în stare să navigheze decît pe propriile lacrimi, în orice altă apă se îneacă.

Dar, cine știe, poate tocmai această nehotărîre în fața vieții, această incapacitate de a opta între el și ceilalți face farmecul său dramatic. Pe tron de răchită și fîn, cu joben și pantofi de lac, înconjurat de vaci, cîini și pisici, proclamîndu-se singur „cel mai de seamă poet al Rusiei", Esenin există. Existența lui este însă prea contradictorie ca să nu poată fi falsificată. Esenin a fost și este prea celebru pentru un poet ; ca și în viață, el are după moarte, un succes aproape indecent. Cel care în adolescență era purtat dintr-un salon într-altul, în rubașcă de satin și cisme roșii, după moarte este adorat de domnișoare și sentimentali ; pe mormîntul său s-a petrecut o adevărată epidemie de sinucideri, iar bustul lîngă care se găsesc în permanență buchețele de flori este de cel mai desăvîrșit prost-gust. Reacția era firesc să apară și nu m-a uimit violența cu care un poet intelectual și de talent ca Andrei Voznesenski îl neagă pe poetul adorat.

Cu trecerea timpului, sînt convinsă, poezia va deveni din ce în ce mai puțin cîntătoare, din ce în ce mai adînc cufundată în sensuri, pînă cînd de acolo, din afund, glasul ei nu se va mai auzi afară și oamenii vor ști că așa, neexprimată, e mult mai mare, că scoaterea ei la lumina cuvîntului și sunetului înseamnă implicit plasarea ei în zone mai apropiate de suprafață, mai superficiale. Și totuși, un poet ca Esenin va continua să existe ca o limbă de clopot, dînd sunet între **Moscova circiumărească** și **Rusia sovietică.**

ANA BLANDIANA

COLEGIUL DE REDACȚIE

ION BAIEȘU (redactor șef), ION ALEXANDRU, ANA BLANDIANA, ION CHIRIC, DUMITRU CONSTANTIN, VASILE CREȚU, ADI CUSIN, GABRIEL DIMISIANU (redactor șef adjunct), KIKELI PALL, LASKAI ADRIANA, NICOLAE MANOLESCU, COSTIN MIEREANU, ADRIAN PAUNESCU, prof. univ. dr. docent AL. PIRU, ANDREI SERBAN, IOANA VLASIU, conf. univ. MIRCEA ZACIU

asterisc
asterisc
asterisc
asterisc
asterisc
asterisc

TÎRGUL INTERNAȚIONAL DE CARTE DE LA FRANKFURT AM MAIN

O invitație prin **Internationes** ne-a dat posibilitatea — lui Ion Alexandru, Marin Sorescu și semnatarului acestor rînduri — să luăm parte la marele Tîrg de carte (Buchmesse), care a avut loc la Frankfurt am Main între 12—16 octombrie 1967. Am notat, cu această ocazie, cîteva lucruri pe care mă simt dator să le fac publice, cu atît mai mult cu cît e vorba de cel mai mare eveniment de acest fel din lume. Nu sînt un specialist în chestiuni comerciale, n-am nici măcar o experiență deosebită în materie : însemnările de față au, de aceea, caracterul unor simple constatări și întrebări și m-ar bucura dacă ele ar fi urmate de o replică a adevăraților specialiști. România a participat la Tîrg cu un pavilion organizat, după cîte am fost informat, de către Cartimex Centrala Editurilor din C.S.C.A., care au cerut directorilor principalelor edituri o selecție din cărțile ultimilor ani, cărți de literatură, artă, știință ș.a.m.d. Prin forța lucrurilor, pavilionul românesc era, în comparație cu alte pavilioane, mult mai mic. Dar dimensiunile lui erau totuși mult prea modeste ca să reprezinte activitatea editorială românească care este cu mult mai bogată și mai variată decît lăsa să se bănuiască pavilionul de la Frankfurt. Lipsa de varietate se datorează și participării tuturor editurilor sub un nume comun : fiind vorba de comerțul de carte era mai nimerit dacă fiecare editură (așa cum a procedat majoritatea țărilor) își expunea separat, diferențiat, în funcție de profilul ei, cărțile tipărite, căutîndu-și modul propriu de reclamă. Dar aici ne izbim mereu de un amănunt : editurile noastre n-au încă nume corespunzătoare. Pentru cine nu citea catalogul Tîrgului, nu era limpede că în România există mai multe edituri, deosebite unele de altele. Dar chiar și cine citea catalogul înțelegea cu greu deosebirile. Din această împrejurare decurg toate neajunsurile expunerii. În afară de o separație — și aceasta aproximativă — pe domenii (literatură, artă, medicină, fizică, istorie etc.) cărțile se găseau expuse cam la voia întîmplării, fără un minim interes pentru punerea lor în valoare. Tîrgul fiind uriaș, vizitatorii nu aveau nici timpul, nici răbdarea să găsească singuri criteriile : ei trebuiau orientați în chip inteligent. Reclama joacă în astfel de cazuri un rol esențial. Dar nu reclama e totul : o ordine a cărților expuse, o izolare a celor mai importante, o însoțire a lor de explicații în două-trei limbi, erau necesare. E cu neputință cînd ai de vizitat cîteva sute de pavilioane, să te oprești la unul și nu la altul, dacă nu ești ajutat de nimic. Cărțile românești erau pur și simplu așezate ca într-o vitrină (și am văzut vitrine mai atractive), fără nici o indicație exterioară, fără nici un artificiu comercial. Cît ar fi cheltuit în plus Cartimexul ca să găsească o așezare particulară și acele, cîteva, semne distinctive care să dea pavilionului românesc personalitate ? Un arhitect ar fi rezolvat problema în două minute. Să nu uităm că e vorba de un Tîrg de carte și că marile edituri din lume au pus totul în joc spre a se afirma ; cît de inegală era lupta, noi nu trebuia să pornim în competiție de la ideea pe care se pare că au avut-o organizatorii (mi-a și mărturisit-o cineva) că dacă lumea nu ne ia în seamă este vina ei. Trebuia să facem totul spre a ne afirma ; n-am făcut nici atît cît la o expoziție cum a fost aceea internă, referitoare la condițiile tipografice ale editurii. Înainte de a trece la al doilea aspect — **calitatea cărților expuse** — aș atrage atenția asupra unui fapt : personalul însărcinat să primească publicul vizitator și, apoi, să încheie eventualele contracte mi s-a părut necorespunzător. În afara conducătorului pavilionului românesc, C. Măciucă, directorul Editurii pentru literatură universală, puțini din ceilalți erau „prezenți" cu adevărat acolo. Puțini erau interesați de ceea ce se petrece sub ochii lor. E totuși ciudat ca **Editura pentru literatură** și **Editura Tineretului** să nu aibă reprezentanți, în timp ce numeroase persoane fără identitate precisă din partea Cartimexului încurcau lucrurile. Lipseau redactorii cu personalitate, care să-și cunoască bine meseria : cei aflați acolo nu deosebeau **Dacia** lui **Pîrvan** de **Dacii** lui H. Daicoviciu și nu știau că **Limbă și Literatură** e o revistă. Numele noastre, ale celor trei scriitori invitați acolo, nu spuneau multora nimic. Lipseau și scriitorii, ei înșiși : delegația oficială aflată în acel moment în Germania a trecut în fugă pe la Tîrg. Era nevoie să fi rămas cîteva zile.

La recepțiile date, în cîteva seri, de marile edituri germane, în vederea stabilirii de contacte, n-am văzut pe nimeni din partea Pavilionului românesc. Prin ce se justifică această absență ? Cine trebuia să ia legătura cu alte edituri, cu alți editori, cine trebuia să vorbească lumii despre cartea românească ?

Se înțelege că un Tîrg de carte nu e determinat de criterii atît de critice, cît comerciale. Dar nici nu se poate ignora valoarea cărților expuse. Din chipul în care directorii editurilor — autorii selecției — au ales cărțile reiese un mare, inexplicabil dezinteres. Arbitrarul cel mai perfect a stat la baza selecției. Nu e vorba că lipsea o carte sau alta, dar (ca să rămîn totuși la domeniul literaturii) sorții au căzut pe cărți pe care nu le lega nimic unele de altele, prezențe de nesusținut se adăugau unor absențe de nesusținut. De exemplu volumele de poezie aflate la Tîrg aparțineau lui Eminescu, Arghezi, Alecsandri, Pillat, Antioh Cantemir și, dintre contemporani, lui E. Jebeleanu, A. Rău, A. E. Baconski, N. Labiș, St. Aug. Doinaș, A. Blandiana, Perpessicius și Marin Sorescu. Mai e nevoie să explic de ce am zis „arbitrar" ? La proză lipsea **Vestibul** a lui Al. Ivasiuc, în schimb se găseau **Europolis** de Jean Bart, **Strămoșii** de R. Theodoru. La critică lipseau Ion Negoițescu cu **Scriitori moderni**, E. Simion, Matei Călinescu, George Munteanu, fiind prezenți în schimb T. Vîrgolici cu monografia despre Galaction, I. Vitner cu **Formarea conceptului de literatură socialistă** și Ion Biberi cu cartea despre Tudor Vianu. Nu e nici recunoaștere, nici imaginație : e dezinteres și nepăsare. Se vede foarte bine că nici unul din autorii selecției nu s-a simțit obligat (moral măcar, dacă nu financiar) să-și onoreze instituția pe care o conduce. N-am spațiul necesar pentru a da lista absențelor și a prezențelor : dar nici **Biblioteca pentru toți**, nici colecția **Luceafărul**, nici seria de monografii a E.L., nici aceea a E.T., nici **Cele mai frumoase poezii** nu erau reprezentate inteligent, prin ce e mai bun. Prospectele luate din țară s-au dovedit insuficiente și ca număr și ca înfățișare. Cu mare greutate și-ar fi putut imagina cineva adevărata față a activității editoriale din România, judecînd după participarea la Tîrg. Repet, în încheiere : nu sînt un specialist în încheierea de contracte și în comerțul de cărți. Ceea ce am scris poate fi, într-o măsură, inexact sau poate denota o neînțelegere a mea în cutare ori cutare privință. Dar e greu să mi se spună că — în calitate de critic literar care vizitează un pavilion de carte — n-am avut dreptul să mă tulbur și să mă revolt. Spun aceste lucruri, convins că în anii următori putem fi reprezentați mai bine, sub toate aspectele, la astfel de manifestări. În definitiv, avem tot interesul !

NICOLAE MANOLESCU

CU FOARFECA...

Deschid cu emoție „Luceafărul" din 21 octombrie. Fiind internat în spital nu putusem să trec joi pe la redacție să corectez în pagină. După îndelungi tatonări mi se promisese publicarea unei povestiri. Sînt totuși foarte calm. Filez. Citesc întîi „Vitraliul". Articolul „S-ar putea spune că procedeul e neloial..." îmi sare-n ochi. Deci... scandal ! Autorul se indignează fiindcă cineva a luat „în mîinile eventual lungi, cu degete eventuale de pianist, o foarfecă". Fiindcă, după metoda sexagenară a colajului, necunoscutul și-a îngăduit să lipească bucățile și bucățelele tăiate din proza tinerilor cu umezite surisuri de operetă".

Bine le mai zice ! Ah, bieții tineri !

Deschid mai departe. Găsesc povestirea „Intîlnirea din ploaie", mă uit la ea de departe și nu-mi miroase a bine ! Întinsă ca o plăcintă, de-a latul, ca un animal bolnav, era chiar așa, ceva străin. Am început să citesc. La un moment dat tresar. Nu, nu poate fi așa. Cer de acasă manuscrisul. Două pagini (58 de rînduri), de fapt nucleul, ceea ce susținea bavardajul — altfel gratuit — lipsă. Noaptea am visat că plîng, că mă tăvălesc de durere în biroul redactorului șef, eram ca domnișoara Nastasia la moartea lui Luca. Ies din spital, mă-ntîlnesc cu niște redactori, le spun tărășenia, unul dă din umeri, altul e la fel de indignat ca și mine. Trec pe la redacție și întreb ce s-a întîmplat. Ceea ce îmi și închipuiam — spațiul grafic. Cine a tăiat ? Cu ce drept ?

DUMITRU DINULESCU

O EXPOZIȚIE

Un sacrificiu în violet, apoi un sacrificiu în verde al marelui erou biblic și (de ce nu ?) al artistului. Cunoaștere prin iubire. Îngenunchierea culorii, urcarea ei pe cruce. Răsărituri, nu de soare, de ochi, mereu doi ochi fantastici și misterioși.

Tehnica pictorului Teodor Tufan ? Atît de implicită că te-ai sfii să vorbești despre ea. Ce rost pot avea precizările : pasărea zboară, peștele trăiește în apă ?

N-aș putea afirma că grafica m-a impresionat mai puțin în expoziția oferită de Tufan, vai, doar ceva mai mult de o săptămînă, în strada Brezoianu.

Între 5 și 15 noiembrie a fost, pentru specialiști sau nu, o sărbătoare intimă.

VIRGIL MAZILESCU

La Casa de cultură a studenților „Grigore Preoteasa" s-a deschis la 14 noiembrie cenaclul literar „Atlantida". În prima ședință poetul Ștefan Iureș a vorbit despre „Tendințe moderne și modernism în poezia tinerilor", după care Florica Mitroi, Tiberiu Desan și Dan Mutașcu au citit versuri.

Cenaclul va ține ședințe bilunar.



Acest număr al revistei noastre este ilustrat cu lucrări de grafică din expoziția BENEDICT GĂNESCU.

GEORGETA COMAN

Tinerețea, vă spun...

Tinerețea, vă spun, cîntă
la un pian
Ascultați, e jazz, un dans,
O, nu, e o fugă, desigur, o fugă
Ascultați ce vijelios și fantastic
E totul.
Acordurile-revoltă sînt gata
Să rupă corzile
Și chiar le rup.
Sunete fantastice,
Glasuri de oameni.
O, sunetele astea sînt strigăte.
Tineri, tineri, cîntați
Strigătul vostru e
Fantasticul cor.

Copacul meu

La marginea luminii
Între vis și durere
Copacul meu cu fructe
Veșnic verzi,
Visează o lume
În care poamele se pot coace.
Copacul meu a crescut
Pe marginea lucrurilor
Și mi-e teamă de vînturi
Numai copacul ăsta îl am
O, lăsați-l, visează atît de
frumos
Poame coapte și mîini
Întinse spre el.

• POSTRESTANT •

E frig, la Mogoșoaia, unde stau eu, nu merge caloriferul și nu merge nici apa (azi dimineață m-am spălat pe față cu apă minerală) și stau și citesc o poveste sentimentală, trimisă de *Nel Vitalian Bratu*. Se face că autorul (așa-mi place mie să cred, ca să mă simt răzbunat) se duce în excursie, pe munte, cu Paula, și mănîncă ei la o cabană, „își umplu piepturile cu aer ozonizat", și a doua zi se face că nimeresc într-un sat la niște rude (de-a-devăratelea) că apare un blond „care aprinde scîntei în ochii Paulei" și autorul simte că a devenit de prisos. Asta-i tot, și-n concluzie se face că noi nu publicăm povestea, c-am citit din astea vreo două mii de cînd lucrez la Amfiteatru, și nu știu cum se face c-am dori și alte povești.

Sin Filon își începe povestirea intitulată „Pe culmi" în felul următor : „Satul era colea în vale așezat sub priviri ca pe o tavă iar el cobora pe scurtătură. Opinca din stînga îl cam bătea la călcîi (...), dar cu toate că opinca din stînga îl bătea rău își văzu înainte de drum liniștit și tîmp"... Iz de proză proastă din alt veac. Lumea a lepădat de mult opincile, de unde această încăpățînare de a-l prezenta mereu pe țăranul romîn ca pe un troglodit ? Oricum, îmi vine să cred că sînt mai de luat în seamă cei ce-și țin personajele numai prin baruri.

D. O. nu vrea răspuns la poșta redacției. Dacă nu-i publicăm schița „Cerul din port" roagă să i-o lăsăm la secretariat, neînsoțită de comentarii. Am lăsat-o, nu s-a prezentat nimeni s-o ridice.

Stoian Sorin. Îmi pare rău : din petrecerea pe care a organizat-o Nicu, cu prilejul celui de-al douăzeci și cincilea an al existenței, n-ai izbutit să ne redai decît ideea că „Lucy se dă în vînt după tipi inteligenți". Ai vrut să ironizezi aceste anturaje plicticoase de pictori geniali care aveau să revoluționeze artele plastice, scriitori iluștri care nu scriseseră nici măcar obișnuitele poezii de la vîrsta adolescenței, filozofi care ciuguliseră de pe ici, colo cîteva idei"... și n-ai izbutit. În primul rînd, cred eu, fiindcă acești oameni n-au de ce să fie ironizați. În adolescență, tot omul din România se crede un artist genial. Și e plăcut acest lucru. Trebuie să crezi nețărmurit în tine ca să ajungi să faci ceva. Te rog să nu te superi, dar mă enervează moda,căreia i-ai căzut victimă, de a-i beșteli pe tineri că nu țin seamă de marile opere ale trecutului etc. Țin, n-am nici o grijă din partea asta, dar fronda e un atribut al tinereții. Așa-zișii clasici, iau foc, se aprind, strigă și cer ca societatea întreagă să iasă cu arma în mînă să le apere operele geniale. Cărțile mari se apără singure, și atîta teamă mă pune pe gînduri. Mai trimite-ne.

Ion Dumitrescu. Lucrarea dumitale mi-a plăcut. Ai un dialog usturător și foarte colorat (uneori, însă, licențios). Dar arunci prea multe personaje în scenă și n-ai putea să le stăpînești, pe unele le uiți imediat ce le-ai prezentat. Se vede că ești un om cu lecturi. Continuă să citești mult și trimite-ne toate încercările. Sînt convins că în curînd vei avea bucuria să te vezi publicat.

Constantin Platon. „Trandafirul roșu" — scrisă mult prea grav, din care pricină simbolurile se sparg și dau alte efecte decît cele scontate. Și, fii atent, fugi de cuvintele prețioase. Așteptăm.

Marius Tîrziu îmi trimite primele sale capitole din romanul „Atunci cînd trebuie să știi să pierzi". Toate însumează cinci pagini. Prea puțin pentru un roman, și totuși, omul știe să scrie. Notații scurte, pline de umor, creatoare de atmosferă. În legătură cu o ploaie care a devenit supărător de plictisitoare, Marius Tîrziu se întreabă : „Oare cel de sus nu-și dă seama ce face ?" Trimite-ne schițe, sau întreg romanul, în cazul că fiecare capitol e de întinderea celor ce le am în față.

FĂNUȘ NEAGU

cronica literară

ALEXANDRU IVASIUC: Vestibul

Alexandru Ivasiuc face roman dintr-un jurnal intim și are, în același timp, ambiția de a ține jurnalul acestui roman. Nu știu dacă alegerea confesiunii intelectuale ca modalitate aproape exclusivă trădează un complex de insuficiență epică sau numai plăcerea de a produce idei și a le emite în deplină libertate. Cert e că intelectualul discursiv joacă un rol deosebit în compunerea acestei proze de rară acuratețe abstractă și rafinată investigație psihologică. Dacă, uneori, dincolo de introducerea aridă și inutilă în probleme de... histologie, lectura întîmpină dificultăți, faptul se datorează unui obositor spirit de sistem care interzice comentariului generozitatea de a sări etapele și produce astfel pasaje deconcertante prin explicit. Nu vom cere, desigur, răbdare epică unui prozator aplicat la viața interioară, dar îi putem cere să-și regizeze în așa fel introspecția încît să evite evidența atunci cînd n-o contrariază. Altfel, mecanismul ireproșabil al speculației se zbate în gol și în locul iluminărilor lăuntrice apare retorica.

Dar proba de ultimă instanță a epicii analitice o constituie „creația" și raportarea la acest criteriu oferă un argument esențial reușitei lui Al. Ivasiuc. Cartea sa lansează un erou care se întruchipează dintr-o mărturisire sau dintr-un discurs — faptul nu are importanță, devreme ce el există. Autorul se menține în animația lui imediată și siguranța imperturbabilă cu care își urmează demersul ar putea sugera respectarea unui program. Nu cred, însă, că fiecare efect e meritat cu exactitate printr-o intenție.

„Vestibul" transcrie o experiență paradoxală : un veritabil roman de *„analiză"* se menține *„deschis"*. Performanța nu se realizează prin comentariul proliferant, tinzînd inutil să epuizeze ipotezele unui destin, ci printr-o anecdotică savant rarefiată, care suportă aceste ipoteze și rămîne susceptibilă de interpretări în continuare. Romanul notează o criză de conștiință provocată de un șoc afectiv. Profesorul universitar Ilea resimte cu indicibilă surpriză atracția atmosferei de puritate și destindere pe care o emană una din studentele sale. Într-un univers delimitat riguros și definitiv se insinuează un farmec și pe parcursul a cîteva zeci de pagini autorul dă impresia că vrea să rescrie „Adela". Fiorul erotic servește însă, aici numai pentru a da impuls unei rememorări a cărei ternă originară este *anxietatea.*

O experiență timpurie a cruzimii la care se adaugă ororile războiului trăite în anii de constituire a caracterului marchează decisiv pe eroul acestei confesiuni. Senzația terifiantă a *urmăririi* rămîne să definească însăși condiția existenței sale. Virtuțile analitice ale romancierului se verifică strălucit în surprinderea încercării de a scufunda adînc în apele sufletului această teroare vitală prin apelul insistent la principii neutre și stabile. Un teritoriu al certitudinilor e căutat cu înfrigurare, ca un refugiu din calea unei eventuale agresiuni, ca o baricadă împotriva degradării și haosului individual. Metodologia unei discipline științifice — căreia doctorul Ilea nu întîmplător i se dedică — e ridicată la rangul unei concepții generale de viață și multe pagini din cuprinsul cărții fac elogiul „severelor forme", „schemelor prestabilite" — „singurele realități coerente și stabile" în agitația amenințătoare și absurdă a contextului. La baza filozofiei „formelor" se află așadar o *psihologie a fricii,* pe care tendința spre obiectivitate absolută încearcă s-o anuleze. Efortul de îndepărtare a eu-lui, profitabil pentru activitatea științifică a profesorului, are însă consecințe monstruoase pentru umanitatea sa. Căci filozofia „formelor" e menită să supraviețuiască, nu să fie trăită. Eroul nu-i poate rămîne fidel decît printr-o cezură definitivă, instituită între solicitările profesiei și restul vieții. Conduita sa întrunește toate aparențele nobilei frustrații a savantului adevărat. Demonstrația impecabilă a scriitorului ne convinge însă că această monomanie nu înseamnă atît sacrificare, cît confort, comoditate spirituală.

Principiile absolute sînt contrazise de o existență prudentă, concesivă, adăpostită. Avînd oroare de spontaneitatea care poate oricînd să devină anarhică, profesorul Ilea își interzice să fie un individ empiric și nici nu se recunoaște ca atare. Dar această încrîncenare îl sterilizează afectiv și-l face incapabil de opțiune și de participare. Lui îi lipsesc energia unei vieți libere, curajul de a se expune, după cum îi lipsește și candoarea. Doctorul Ilea este, de fapt, un *ezitant*. De unde și nevoia sa organică de tabieturi solemne și obiecte familiare care asigură.

Viața sa interioară evită mereu regimul pasiunii. Dar amînîndu-și într-una dramele, personajul uită de fapt să trăiască și romancierul pare că-și creează singur dificultăți cînd își propune să lumineze o biografie care e sinonimă cu o retragere.

Ceea ce urmărește însă Al. Ivasiuc nu este biografia consolidată de timp, ci reîntoarcerea la ea, corecția pe care rememorarea o aplică unui destin.

Această retrospectivă e obscur determinată de sentimentul unei vinovății care se confirmă. Reacția eroului este una de violentare intransigentă a propriului trecut — autoflagelare cu scopuri expiatorii. Autocritica sa vizează o întreagă concepție, dar mobilul ei rămîne remușcarea. Conștiința mistificării e precedată de aceea a vinovăției.

Cît este de eficace acțiunea demistificatoare a retrospecției ?

În ce măsură eroul își schimbă viața povestindu-și trecutul ?

Scrisorile doctorului Ilea rămîn neexpediate, dialogul pe care-l angajează rămîne un dialog interior. Cu alte cuvinte el are îndrăzneala de a interveni în propria-i biografie numai după ce s-a asigurat că acest act rămîne fără urmări care să-l depășească. Inițiativele lui nu acceptă riscurile obiectivării. Confesiunea îl clarifică și mai ales îl eliberează, dar nu îl modifică. Automistificarea sa continuă.

Dar poate că eroul nici nu dorește să se schimbe, ci, dimpotrivă, să se păstreze pe sine reînviindu-și trecutul. El trasează niște jaloane pentru a interzice pericolul unei metamorfoze periculoase. Contemplarea ipostazelor sale anterioare îl lasă cu niște concluzii care vin prea tîrziu pentru a mai căpăta valori de viață. Revelațiile cîștigate cu greu își dovedesc gratuitatea. Criza de conștiință pe care o transcrie romanul nu mai poate fi fecundă. Rămîne tensiunea vagă a unui destin îndepărtat petrecut într-un spațiu ideal, un fel de „vestibul" al posibilităților sau al „eternei reîntoarceri".

Totul rămîne la o anumită distanță în acest roman : eroul față de propriul destin, autorul față de propria-i creație. Romanul își include critica.

MIRCEA MARTIN

lector... lector... lector... lector

● CAMIL BALTAZAR:

Întoarcerea poetului la uneltele sale

Fiind vorba de o antologie, ne putem întreba care este sunetul permanent al poeziei lui Camil Baltazar. Dar aici, hotărît, nu se poate răspunde. Vremea clasicilor cu opere rimînd între ele, reductibile toate la un „tip", a trecut. Poetul din generația lui Camil Baltazar, prin circumstanțe istorice mai ales, este un Ianus modern, cu o față rîzînd și cu alta scăldată în lacrimi, privind înainte și în spate deopotrivă. Sînt cel puțin trei structuri diferite în poezia lui Camil Baltazar și, cum se înțelege, nu este loc pentru a privi mai adînc în toate. Putem însă hotărî care din ele convine mai bine lui Camil Baltazar, în care, adică, acesta este poet mai cu deosebire.

Semnele poeziei sale, măsura și defectele ei, se găsesc cu siguranță în **Vecernii** (1922) și în **Flaute de mătase** (1923) ; poezia „ftizică", imagismul care anunță pe Ilarie Voronca, viziunile gracile cu violine și pene albe, serafismul, deci, se găsesc aici, ca și tîrgul monoton, cu aer bacovian : „Amurgea pe străzi dosnice. / În grădini amurgea și pălea / Tu umblai să cauți, pe vechi alei, / Printre frunze galbene, inima mea". **(Vecernii. Dacă ai fi știut cînta).**

O atitudine nouă se produce în **Întoarcerea poetului la uneltele sale,** care a iritat pe G. Călinescu. Dar, să mi se ierte obrăznicia, și bunul Homer ațipea cîteodată ! Inspirația coboară acuma în cotidian, și emoția vine din tăietura frazelor, din aerul absent cu care se comunică o existență trepidantă : „Alerg și asud prin tramvaie, / Mă-nghesui un număr prin mulțime ; / «Adun material» de la colaboratori / Pentru «România literară», / Mai scriu un cursiv de circumstanță, / Îmi fac corecturile, toate singur. / Iar miercuri și joia, paginez gazeta / În atmosfera densă și toxică / A prafului de plumb din tipografie". **(Poezie).**

Este totuși adevărat că alteori poetul face proză și cititorul are sentimentul că asistă la o traducere dintr-o limbă secretă. Totul vine mai ales dintr-o dispoziție sufletească, dintr-o dezordine de tip bacovian, dar de vină sînt și cuvintele care sar uneori din text, nesupuse, neacceptînd să colaboreze unele cu altele. Poetul spune : pojghețuit, frunzătură, sfîrcuri doldorate, zăpădire, rourat etc. Însă tinerii nu mai au respect ; ei spun că versul cutare sună fals, că poezia e așa și pe dincolo, ceea ce nu înseamnă că ignorînd o activitate literară de aproape cincizeci de ani (C. Baltazar a debutat la **Rampa** în 1919) și nici colaborările de la **Sburătorul**, **România literară**, **Cuvîntul liber**, sau traducerile din Thomas Mann, Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Ana Seghers.

FLORIN MANOLESCU

● DOINA SĂLĂJAN:

Versuri

O poezie frumoasă, în sensul bun al cuvîntului, e aceasta a Doinei Sălăjan. Și, printre puținele volume în stare să producă nostalgie după perfecționea formală a versului. Dar nu ingeniozitatea verbală e punctul forte aici, adică nu cuvîntul rar, căutat, chiar dimpotrivă. Virtuozitatea stă în ritmul difuz, învăluitor, în foșnetul de mătăsuri al versurilor, cînd grele, cînd spumoase. Stă în șocul vizual al imaginilor, sugerînd cel mai adesea echivalențe plastice. Desenul e delicat, ca într-o veche stampă japoneză cu explozii florale de primăvară : „Peste noapte s-au umplut pomii de flori, / Și peste o singură noapte au devenit foșnitori. / Plini de frunze, de păsări și soare. / Cîntînd coruri de sărbătoare" sau violent colorat, sclipind din abundența alăturărilor, precum naturile moarte din pînzele flamande : „Pe tavă, struguri vineți și albgălbui ca mierea, / Nuci proaspăt descojite și piersici sîngerii. / Deasupra, într-o vază, lung, ascultînd tăcerea, / Stau crizanteme albe pe lujere mlădii". Însă numai la imagistica pastelistă să se reducă oare fascinația asta a vegetalului sau poate fi vorba și de altceva ? Rememorînd din *Țara fetelor* (mă gîndesc de cîte ori trebuie să revenim la acest volum !), carnea pufoasă a piersicii, pielița nucilor noi, învinețirea liliacului, mărul despicat, dezvăluindu-și miezul sănătos și fraged, erau acompaniamentul materializat exotic feminin. O goliciune primară, inconștientă, senzorial expresivă. Cu aceeași funcție, mai estompată doar (vom vedea din ce cauză) apar elementele vegetale și în poezia Doinei Sălăjan: palpitul mustos al sevelor, vicleana rumenire a poamelor își asociază negreșit tulburi imbolduri senzuale. Feminitatea poetei se supune cu candoare dominației, își recunoaște dependența ca pe ceva firesc, din ordinea lucrurilor, acceptînd deopotrivă dragostea și suferința, cu regrete repede înlăturate. Rămîne totuși să dospească subteran o melancolie grea, dînd poeziilor ritmica de romanță, de cîntec rostit pe șoptite, înfrigurat. Peste poezie, cum se întîmplă îndeobște cu firile sentimentale, se așterne o pîslă densă, nelăsînd-o să se destăinuiască decît în surdină. De aici vin peisajele nocturne, autumnale, acordate la o perfectă muzicalitate interioară. Apoi, detașarea contrafăcută tinzînd să înlăture orice urmă de patetism. Ca și semnul ultim, indubitabil al sentimentalilor : disimularea ironică împletită cu umor descriptiv ca în această *Melancolie ironică* (!) : „De la un timp mă copleșește-ades (Profundul sentiment uman al milei), Cînd toamna timpul, i-l scurtează zilei / Și despuiați copacii-n cale-mi ies. / / Sau în ajun de sărbători cînd mor, / Curcanii beți zvîcnind pe buturugă, / Și mici ce n-apucară nici să sugă / Ajung în iadul crîncen din cuptor".

DAN CRISTEA

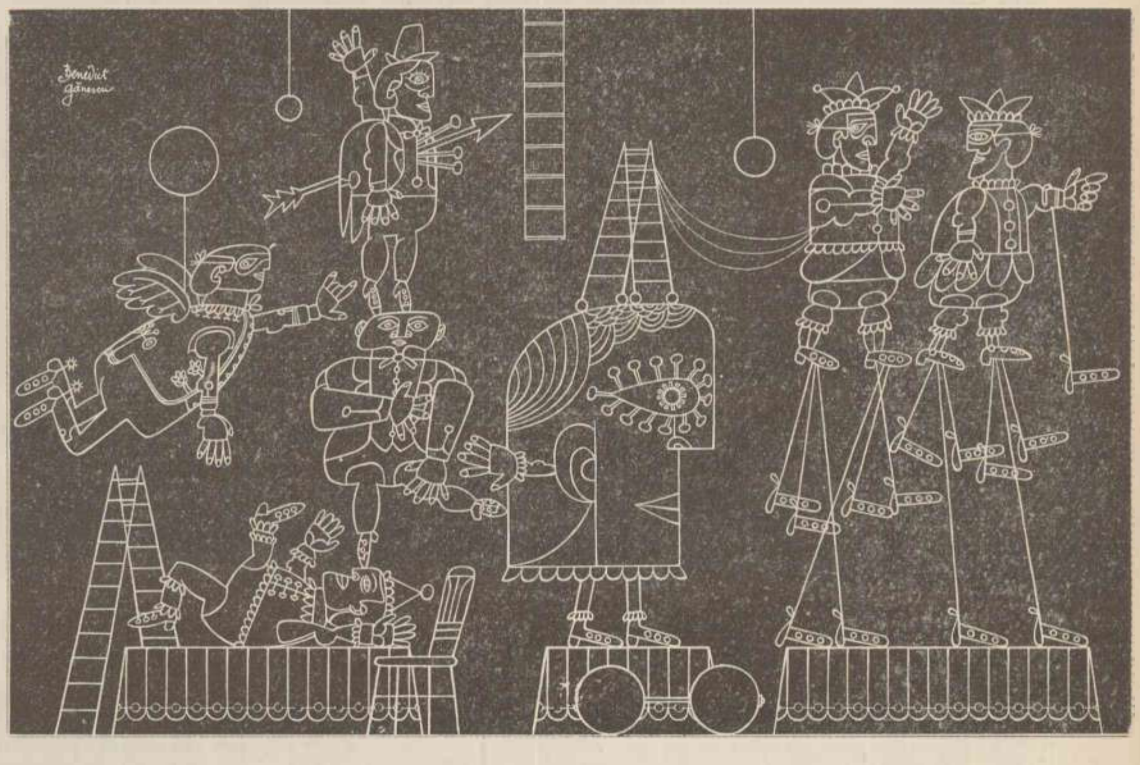
● DIMITRIE STELARU:

Mare incognitum

Destinul liric al lui Dimitrie Stelaru, destul de pervers față cu avatarurile omului însuși, e făcut să ne pună înainte o situație paradoxală. Boema, dezabuzarea totală, se constituie într-un suport solid pentru saltul către zonele unei purități imponderabile, unde poezia nu se mai aude decît în surdină (după o prealabilă inițiere), asemenea muzicii emanate de mersul aștrilor. Căci acest poet damnat la torturile izvorîte din capriciile Fumenei (zeitate absolută), cădelnițează sonuri atît de inefabile, încît e greu a delimita rațional niște zone poetice. Stelaru este un trubadur lunatec, ale cărui ifose injurioase se întorc asupra lui însuși, și-l vitregesc de orice impuritate. Boemul bîntuit de foame și mizerie fizică se înalță în poezia sa în zonele neutrale ale neființei, și asemenea unui înger abstract, rămîne gol de trup, existînd atît cît îi îngăduie simbolicele-i veșminte. Poezia este veșmîntul care acoperă devorator cvasiexistența lui Dimitrie Stelaru. Și de aici începe paradoxul ilustrat cu fină intuiție de Eugen Lovinescu în „Planetă de poet nou". Ceea ce pare poză la acest poet, nu reprezintă decît o aparență, și la o scrutare fugitivă, Călinescu însuși îl suspecta de „tenuitate, mistificație și fragment", însă nu putea să nu observe că „trăind în stilul lui Edgar Poe, într-o continuă blîndă euforie, are nota lui personală". De fapt, Stelaru, asemenea lui Poe, fără a fi un toxicoman delirant, se autodrogheează prin intermediul iluziilor. Furat de acest artificiu, ajunge să-și creeze o irealitate difuză și absorbantă, care-l obligă la mistificație. Mistificația aceasta începe să-l tortureze iremediabil, drapîndu-se în faldurile mîngîietoare ale Eumenei (Poeziei). Respins de existența terestră, Stelaru își inventează una sublimă, al cărei tărîm va fi patronat de enigmatica Eumene : „Sufletul meu nu mai era al meu — / Inima mea de ceară o pierdusem ; / Vulturul nopții mușca sălbatic / Din trupul răsturnat pe culmi. / Atunci porțile zorilor s-au deschis / Și glasul Eumenei peste turnurile norilor a strigat : A fost un vis. N-a fost decît un vis. / Unde ești ? Vino, te-am așteptat." (Dragostea zorilor). Chiar dacă recuzita de nume exotice inventate de poet conduce la simbolismul de tip minulescian, nu i se poate contesta descoperirea unei mitologii proprii (sau dacă „mitologie" pare pretențios, să folosim termenul de „cosmologie" poetică).

Stelaru își confensează solemn o biografie spirituală, și chiar dacă s-ar părea că nu spune nimic, dă sugestia că spune ceva ne mai spus de nimeni. Prin aceasta, poezia sa încearcă să se ridice deasupra poeziei minore. Și adesea reușește.

MARIN MINCU



● HORIA PĂTRAȘCU:

Reconstituirea

Se observă în poezia lui Horia Pătrașcu — mai mult decît la alți colegi de generație — o remarcabilă stăpînire a mijloacelor prozei, receptarea inteligentă a unor modele contemporane consacrate. Există mai ales în prima nuvelă, *Muștele,* o tehnică subtilă a sugestiei și a gradării diferitelor momente ale acțiunii, cunoașterea mijloacelor de obținere a unei tensiuni permanente și rezolvarea ei într-o replică cu adevărat șocantă.

Aici, ca și în cealaltă nuvelă interesează nu atît ce spune autorul — faptele fiind banale — ci cum spune. Pasaje grotești, altele de un realism „pur", fragmentele de proză umoristică, alteori fantastică (ca episodul „cutiei cu secret"), folosirea rememorărilor, reluarea unor dialoguri ca leitmotive, se îmbină dînd adesea impresia de „făcut", ansamblul dezvăluind însă o tehnică scriitoricească deosebită.

Ampla nuvelă *Reconstituirea* vorbește însă cel mai bine despre calitățile și limitele prozei lui Horia Pătrașcu. Pretextul nuvelei e banal : reconstituirea unui incident „huliganic" pentru realizarea unui film educativ. Și aci contează felul în care sînt relatate faptele. Narațiunea se desfășoară în propoziții scurte, nervoase, cu dese tăieturi, întreruperi și intercalări, cu pagini întregi dialogate, cu monologuri interioare întrerupte, ici și colo, de caracterizările precise, memorabile ale unor personaje. Două dintre ele, Ripu și Vuică, sînt suficient de complexe (pentru felul acesta de proză), cu schimbări de atitudini, de multe ori neprevăzute ; ca și nefericitul Paveliu, devenit alcoolic în urma unor nenorociri, avînd însă rare și zguduitoare crize de luciditate. „Reconstituirea" este de fapt prilej la fel de potrivit și pentru alte reconstituiri, confruntări sau luminări ale unor obscurități sufletești nebănuite. Chiar și introducerea — aparent artificială — a fragmentelor din dialogul unor țărani, cu totul străini de acțiune, se motivează privită din punctul de vedere al unei experiențe literare interesante.

În acest sens, cu totul remarcabile sînt și paginile descriptive ce servesc ca introducere la cele două părți ale nuvelei, în care descripția capătă sensuri mai adînci, complicată cu referirile la un timp în afara oamenilor și a întîmplărilor : „Timpul însuși — cu puterile stoarse de arșița asta cumplită, înnebunitoare — se oprise în loc... Însuși timpul — de obicei neputincios, indiferent la scurgerea sa egală, fără de țel — vibra acum în loc, pustiit, fremătînd de teamă : se născuse departe, către munte, din senin — iscat parcă din genune — un nor vînăt, urît, cățărat pe creste, peste lume, pîndind amenințător.
Așteptînd ceva !"

GH. GHEORGHIȚĂ

CRISTIAN MUNTEANU

Sardanapal

Tresar, un nume ilustru
Din buchiile murdărite de priviri indiscrete
Nu-mi amintesc cine este
Un erou, o poveste
Memorie-n cercuri concentrice
Leagănă un echivoc fără moarte.

Din alte lumi sosesc mesaje
„A fost o vreme" „era într-o cetate"
Mîna lui de erou mîngîia sîni albi, rotunzi

Grupe de cai
Paloșul lui semăna moarte

. . . .

Zîmbesc, nu se poate,
Sardanapal este calul bătrînului căruțaș
Care ne aduce în fiecare zi lapte.

CONSTANTIN CRISTESCU

Noi cei din munți

Noi cei din munți
Trăim printre păduri.

Noi cei din munți trăim printre păduri
Și toată viața noastră-i o pădure,
E-o viață aspră, coajă de stejar,
Sau palmă bătucită pe secure.

Sîntem născuți dintr-o iubire crudă
Împlinită undeva într-un zăvoi
Și blestemați pe veci de ursitoare
Purtăm iubirea mai departe-n noi.

Sîntem legați tot prin acel blestem
De munte și de ape și de soare,
Dar mai ales sîntem legați de lemn.

Cînd sus pe clopot cîntă cucuvaia
Ne veselim ca și bărboșii daci ;
Știm că pădurea nu dispare
Cînd cade cîte unul din copaci.

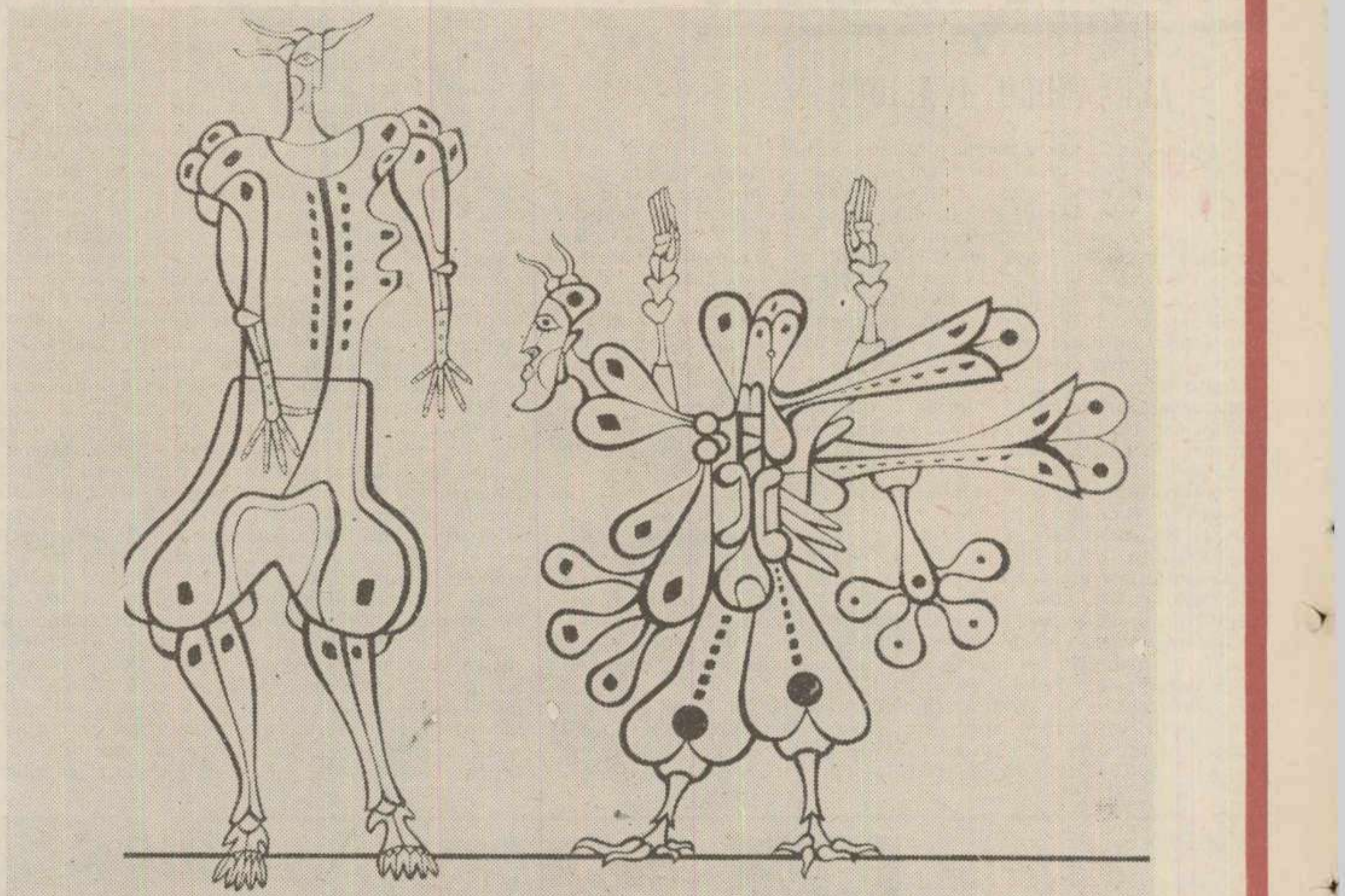
POVESTIRE CU TITLU SCHIMBAT

Marele Popescu scrie la birou el nu poate să uite cît de greu a învățat să scrie și este foarte mic și cocîrjat luna de pe cer strălucește pe masă i-a adus-o micul popescu din ultima deplasare și femeia de serviciu cîntă abracadabrant frunzuliță foi de ceapă. Marele Popescu e chel și cum spuneam mai sus pricăjit dar nu se miră nimeni că a ajuns așa departe și cu doamnele vorbește cam așa asta mă ucide madam iar cu domnii tovarășe dumneata ai să ajungi departe deodată se scoală de la birou ah ah naiba să mă ia cum era să uit și capul îi stă gata să crape și îl cheamă pe micul popescu la el.

Micul popescu apare speriat el poartă căpăstru dar barbișonul e mare și stîncos părul în falduri îi cade pînă aproape de glezne cum e și firesc și vocea îi răsună falnic în dinți ține ștatele de plată m-ați chemat tovarășe Popescu te-am chemat popescule că numai în tine ne-am pus nădejdea tu care ești atît de frumos și de prezentabil vine o delegație pentru filmare și munca noastră realizările noastre în fine ce mai încoace și-colo tu trebuie să ne reprezinți dar în gîndul lui Marele Popescu se felicita că iată e a patru mia oară cînd reușește să scape de încondeierile în imagini ale celor de la televiziune cu chipul carevasăzică neterfelit bine da' eu sînt adventist zice popescu are asta vreo legătură cu afacerea noastră întreabă Marele Popescu n-are da' eu am vreo legătură de ce privești astfel lucrurile popescule trebuie privite printr-o nouă prizmă vreau să zic printr-o nouă primă atunci popescu se răsucește pe loc și exclamă s-a făcut tovarășe Popescu bateți palma țoc țoc popescule știam eu că ești băiat bun țoc țoc.

Pe seară sosește echipa de filmare bună seara tovarăși de data asta venim aici atrași de aspectele pozitive ale muncii dumneavoastră ecoul minunatei activități duse de micul popescu a ajuns pînă la noi la Marele Popescu își spune iată ce bine s-a nimerit dar pe fața lui nu se vede nimic și el se simte grozav sub lumina reflectoarelor asta îi face bine la rinichi apoi echipa își strînge calabalîcul și se îndreaptă spre cabinetul Marelui Popescu șeful unui om ca micul popescu trebuie filmat și el spun tovarășii și falsul popescu se repede înaintea lor intră în cabinet popescule tot aici ești frate n-ai mai plecat și cum popescu nu se hotărăște să răspundă Marele Popescu îl înnoadă și face din micul popescu un drăgălaș tampon de sugativă și-i vine să rîdă ha ha face el către tovarășii de la televiziune vă așteptam vă așteptam și aparatele încep să toarcă și Marele Popescu simte că acu-acu o să-i sară inima din piept de fericire.

După ce echipa de filmare pleacă Marele Popescu îl deznoadă pe micul popescu bravo popescule te-ai comportat admirabil calmul tău și stăpînirea de tine i-a dat gata da' și stăpînirea dumneavoastră de mine a fost perfectă zice micul popescu ei lasă popescule nu mă lingușî să fim drepți eu am fost un vax pe lîngă tine țoc țoc popescule de oameni ca tine avem nevoie.



TUDOR VASILIU proză

SPRE LUNĂ, CU MIJLOACE PROPRII

Nu trebuie să dau nume. Numai popii dau nume. Popii și crainicii de la televiziune. Dumneavoastră faceți-vă că nu s-a-ntîmplat nimic, vedeți-vă de treabă, dar încercați să mă-nțelegeți. V-arunc bucăți din scheletul sufletului meu, să roadeți și să sugeți ce-a mai rămas pe ele, dac-a mai rămas ceva pe ele.

Cînd un om ca mine își face din cuvinte bardă, e semn că n-a mîncat de două zile, sau a plutit pe un ghețar în derivă patru săptămîni încheiate, nutrindu-se cu piele de focă; cînd însă cu barda asta dă în Dumnezeu, e semn că iubește. Puteți să numiți spovedania mea eseu sau juma' de vadră de palincă, — mi-e totuna.

Numele fetei e 11.97.56. A fost singura fată care rîdea cînd o gîdilam în somn, trecîndu-i un fir de pai pe buza de sus, și se ferea cu candoare și gingășie — rețineți: în somn! Altele tresăreau speriate. De aceea am iubit-o. Desigur, domnilor, o mai iubesc și-acum. Dar acum, eh! acum... I-am uitat și chipul, și zîmbetul, tot. Numai scrisul nu i l-am uitat. Mult timp fusese moartă pentru mine, mai bine zis sechestrată de moarte. Apăsasem un zid cenușiu peste ea, speram să reziste. Zidul. N-a rezistat. Nu demult, ea, 11.97.56., a sfărîmat zidul; a apărut în gîndul meu plină de moloz, de nisip și var: în păr îi rămăseseră bucăți de tencuială. A apărut goală, cum o lăsase Dumnezeu, maică-sa și cu mine.

N-am stat pe gînduri, pe ale mele. Obișnuiesc să mă așez pe ale altora. Am ascultat sfatul prietenului meu **11.17.61**; am scormonit ulterior înverșunat în ruina fumegîndă a zidului ei, prăbușit ca valul Afroditei; mi-am scos de acolo hainele bune: mi-erau de-ajuns. Am început să bat din nou străzile, cu înverșunare, la sînge, ca să-mi spună unde e ea. Străzile tăceau, cu bolovanii înclestați. Nici ușa ei nu știa mai multe. Se deschidea, nu ca să spună ceva: înghițea în gol sau căsca de plictiseală? — tare-aș fi vrut să știu.

Făceam să sfîrîie din cînd în cînd și cîte-o picătură de alcool pe creierul meu încins: se ridicau aburi — orbecăiam prin ei pînă mă spărgeam ca o sticlă de naufragiat de stîncile din preajma patului. Îmi ziceam: iată, în clipa în care începem să avem numai amintiri, e momentul să murim, și eu nu mor. Mă simțeam o excepție pînă în vîrful unghiilor. Îmi mai ziceam, iată, ciulinele ăla uscat din vecini se dă la floarea mea cu petale de fard. Eu nu-l opream, dar poate jos, în subsol, acolo unde nu poți să te aperi, rădăcinile lui spurcate le atingeau pe ale ei.

Peste o săptămînă, ușa încetă să mai înghită în gol. Alături de **11.97.56** păși într-o seară un individ ciolănos, viril și estetic pe nume, l-am aflat în curînd — 18.30.74. Îngustimea orizontului nu mă împiedica în general să am vederi largi. Eram și eu prea tînăr și cu păcate mult prea mari, dar așteptam să cresc pe măsura păcatelor mele. Dar ea? Uitare... Mi-am zis atunci: drace, am pierdut-o, uite-o cum se scufundă! — și m-am pregătit să-mi trag barca la mal.

Dimineața, de sub tăvălugul soarelui încins, eu pîndeam. L-am văzut pe 18.30.74 ieșind: trinca și focul coborîte, arborase pavilionul de doliu, noaptea fusese pentru el obositoare: Zic: „Hm!" Îl privesc apoi de la distanță, ca să am o vedere de ansamblu. Eu: „Amice, ai pus ochii pe o bucată cam mare"... El: „O iubesc!" Eu: „E fata lui Cezărică!!" Cezărică, pe numele lui adevărat 12.06.39, e bătăușul cartierului. Individul pleacă, amestecînd cîteva considerente și josnicii în barbă, dar pleacă. O săptămînă am tras un pui de somn pe ne-nșeuate: eram sigur de acea săptămînă. Apoi, iar la post ca șacalii.

12.21.23 începuse să intre și el pe ușa aceea nesătulă. Și să iasă. He-hei!, da' eu nu vînam ciuperci, pe el voiam să-l vînez — și l-am vînat. Era alt soi de măr. Măr domnesc, obraz subțire. Zic: „Aia are un copil, cred că știi"... Și a plecat, s-a cărat și ăsta.

Au urmat apoi alții, mulți și străvezii ca picurii de ploaie: se zbătea o clipă în praf, și gata, îi goneam.

Da, domnilor, o iubesc și astăzi. Cred în teoria conform căreia ceva poate să nu-ți aparțină efectiv: e destul să știi că nu-i al altora ca să te simți posesorul acelui „ceva". În cazul nostru „cineva".

CĂSNICIA

Inamicul Număru Unu își spune ca pentru sine, fără vorbe, dacă puteți să vă închipuiți asta: „Las' c-am să fiu eu buturuga mică și ea Carul Mare, și-o răstorn eu pe ea, și-o să-i fluture picioarele printre stele, să-mi ziceți mie..."

Și a doua zi o intîlnește pe ea, pe Coada Salamandrei și o face Car Mare și îi spune: „Coada Salamandrei, puișor scump, n-ai vrea să te cheme ca pe mine?" Apoi sînt fericiți și în ștatele de plată ea figurează cu numele: Coada Salamandrei — Număru Unu, cu linioară la mijloc, ca să știe și vecinii că e ceva la mijloc. Ei au împreună cîte un copil, apoi au separat cîte un copil și cei trei copii se zbenguie fericiți. Ei pătrund ținîndu-se de mînă în casă nouă. Inamicul Număru Unu o ține strîns de talie pe Coadă. Ei trebuie să plece la slujbă. Ei trebuie să înceapă o căsnicie fericită. Ea lucrează Noaptea, în tură de Noapte Adică; el lucrează ziua. Ei trebuie să înceapă disdedimineață o Căsnicie fericită.

El se scoală de dimineață și găsește Un Bilet de la ea:

„Gînganie mică, biftecul e în răcitor, nu uita să cumperi gheață. P.S. indescifrabil. Semnează a ta pe veci Coada Salamandrei".

El se freacă la ochi, introduce copiii sub duș și mănîncă. Apoi pleacă la birou.

La întoarcere, Coada Salamandrei găsește și ea un bilet:

„Iubito, Bebe Alamicu al vecinei a spart geamul de la bucătărie. Insistă tu pe lîngă domnul Murgescu să-l plătească. Al tău Inamic".

A doua zi Iar:

„Puiule scump, ți-am înlesnit o audiență la președinte. Coada".

„Iubito, am auzit că se vindecă bine cu aloi. Inamicul".

A treia zi:

„Ce se vindecă bine cu aloi? Coada"

„Cancerul. Cu aloes. Inamicul".

Apoi:

„Parcă-i un făcut! C."

„Ai citit și tu? Codreanu zice că-i o minciună sfruntată; sînt pline ziarele cu astfel de lucruri. I."

După șase ani Biletele sunau Altfel:

„Golema merge la școală. Lasă banii de rechizite pe noptieră. C."

„Nu mai cereți și voi marea cu sarea. I."

După douăzeci de Ani:

„Acu' e momentul să le mărităm pe toate. C."

„Caută-mi un loc de parcare, sau un Garaj, ceva... I."

. . . .

Într-o joi după-amiază, Inamicul Număru Unu și Coada Salamandrei-Număru Unu au ieșit la pensie. Familia Număru Unu se va Întîlni azi. Scările scîrțîie și ele sînt putrede și Coada Salamandrei vîră cheia în ușă, îi tremură mîinile de bătrînețe, deodată din dreapta Apare Inamicul Număru Unu și rotește o privire Senilă. Se apropie o clipă de Ușă, tremurînd și el o cheie, o privește o clipă pe baba aceea din fața ușii și îi Spune din priviri un basm cu lux de amănunte, și baba clipește, și ea e Coada Salamandrei și mormăie ostilă: „Domnule, dumneavoastră pe cine căutați?"

FERICITUL NOSTRU TRAI

Cînd l-am cumpărat, nu-i bănuiam amploarea. De-abia mai tîrziu, cînd prima ploaie m-a silit să pătrund printre cutele sale apretate, am văzut că mă bălăngăneam în el ca limba unui clopot. De la primul pas, acel balonzaid răcoros ca o văgăună mă scîrbi. Ascuțit sus și larg în poale, avea ceva din perfecțiunea morcovului putred. Între umeri ascundea o forță grozavă de urs, pe care o folosea în exclusivitate ca să mă strîngă. Un braț îmi rămăsese încîrligat în sus, celălalt atîrna țeapăn și vlăguit de sînge; blestemam în gînd imprudența ce mă făcuse să mă aventurez în acea capcană. Contorsionat și împiedicîndu-mă la fiecare pas, alergam înapoi spre casă. Într-o clipă de neatenție, mă împiedic, alunec, și ocup o bălțoacă splendidă fără etaj, cu vedere la bordură. Mașinile treceau trupeșe și lunecoase la o palmă de fruntea mea; în suflet îmi stăruia o imperceptibilă nuanță de insatisfacție...

— A doua zi dimineața, nevastă-mea jubila:

— Cotoroanță scumpă, lasă, nu mai plînge. Ți-am dat balonzaidul la prefăcut. E un atelier special pe-aici pe-aproape, lucrează grozav, aici și-a făcut tutungioaica o splendoare de sutien. În cinci zile ți-l transformă și ție.

— În ce? În sutien?

— Nu, codobatură mică, tot balonzaid ți-l face, da' mai omenesc, să-l poți purta.

După-amiază, nevastă-mea se cultiva cu rufele, eu mă cultivam cu covorul — în treacăt fie zis, e un persan cu chipul soacră-mi pe el, și-l bat în fiecare zi — cînd, deodată—telefonul!:

— Bună ziua, aici atelierul de croitorie. În legătură cu transformarea balonzaidului. Vă cerem îngăduința de a achiziționa încă doi metri de material în contul dumneavoastră pentru a termina în mod onorabil lucrarea încredințată nouă.

Zguduit de această cerere, m-am repezit la nevastă-mea:

— Ce fac ăia din balonzaidul meu? Cort de două persoane? Circ ambulant? Ce fac...

Peste două zile la aceeași oră, telefonul sună din nou:

— Alo, aici croitoria! Nu vă supărați că vă deranjăm iar; am dori să mai aprobați trei metri, altfel nu iese nimic.

Eu, care între timp începusem să înțeleg:

— Încă trei metri? O, desigur. O, desigur! Credeți că va ieși frumos dacă-i adăugați și al șaselea etaj? O să am și rampă de lansare? V-aș ruga să nu amplasți terenul de aterizare prea sus. Știți, moliile...

Peste o clipă, nevastă-mea îmi tîra corpul neînsuflețit prin odaie.

A doua zi, revenindu-mi sufletește și trupește, mă îndreptam spre atelier să-mi scot balonzaidul. În ușă mă întîmpină șeful unității. Doi ucenici se apucară să desfacă un balot mare și greu, în timp ce croitorul șef spunea:

— Ei, așa, vezi așa... Ușurel băieți.

Și către mine:

— Nu trebuie să fiți mîhnit. V-am făcut un lucru bun, trainic. De, doar trăim în secolul marilor transformări!

În fața ochilor mei, ucenicii întindeau în continuare ceva imens, roșcat și fîlfîitor.

— Această husă de mașină nu cîntărește mai mult de zece kilograme. Vedeți... aici în față... are și loc pentru faruri.

— O-o-oh!! Eu n-am cerut husă de mașină, dumnezeule mare!

Croitorul controlă grăbit un carnețel:

— Cum, nu sînteți dumneavoastră tovarășul cutare?

— Nu, eu sînt tovarășul cutare.

— Mda, e aici o greșeală. Dar nu contează. Cert e că trăim în secolul marilor transformări.

— Cum nu contează? Pentru mine contează.

— Atunci ce facem? Cooperativa nu restituie banii...

Tot învîrtindu-mă disperat prin husă, mi-am adus aminte și eu că trăim în secolul marilor transformări. Peste o clipă mă și transformasem într-un Wartburg; servieta o aruncasem într-un colț. Nu era rău, mai ales că în față aveam loc și pentru faruri...

COLOCVIU

CREATIVITATEA

Depășind accepția îngust universitară, colocviul între profesori și studenți ne reîntoarce la discuția degajată, liberă, pe teme de interes științific, la colloquium. Cînd actualitatea temei și interesul stîrnit de ea o justifică, o atare convorbire își creează în modul cel mai firesc cadrul potrivit ; în cazul de față aburii cîtorva cafele se ridică mimînd tot atîtea semne de întrebare în fața a doi studenți de la Arhitectură — **Marilena Cîrlea** și **Dan Oproiu** —, o studentă de la Facultatea de limbă și literatură română cu mărturisite preocupări în domeniul criticii literare — **Irina Cozac**, și un student de la Filozofie, care și-a făcut debutul și în dramaturgie — e vorba de **Paul Cornel Chitic**. Gazda și interlocutorul lor este **conf. univ. dr. Paul Popescu Neveanu**, iar tema discuției și numitorul comun al curiozității celor patru, pivotul numeroaselor implicații și racorduri este problema creativității.

P.C. — Creativitate... Termenul sugerează o relație de ordin psihologic între creator și activitatea de tip particular prin care acesta se definește.

P.N. — Înțelesul este cel sugerat de cuvînt. Este vorba de acea structură a personalității care în mod constant și permanent duce la descoperire, la invenție, la creație. Evident, nu avem o formulă unică de creație nici în limitele unui domeniu, deci cu atît mai puțin poate fi extrasă una valabilă în toate domeniile. Cu toate acestea, există cîteva condiții generale — și anume cele care țin de o organizare psihică. Ar putea fi astfel enumerați o serie de factori.

În primul rînd, motivații, interes, o atitudine de perpetuă căutare a tot ce e nou ; o perpetuă tentație de a sesiza probleme lăsate în suspensie de predecesori și de a le rezolva. În al doilea rînd, o dezvoltare calitativă a operațiilor intelectuale — ajunsă la stadiul de a opera transformări, transferuri, substituiri, fuzionări etc. și caracterizate printr-un grad anumit de plasticitate. În al treilea rînd, exersarea procedeelor de creativitate, procedee care nu coincid întru totul cu acelea ale lucrului intelectual comun ; americanul Osborne, bunăoară, enumeră peste douăzeci de asemenea procedee, recomandînd cunoașterea și exersarea lor ca atare, pînă la perfecta stăpînire. În sfîrșit, în al patrulea rînd, în această suită de factori, este vorba de preocuparea pentru continua îmbunătățire a cunoașterii și a lărgirii experienței de viață. Unii autori pretind că, în trecut, s-a refuzat studiul imaginației ca fiind o zonă incontrolabilă, accidentală, subordonată unor procedee misterioase. Alții susțin că, de fapt, imaginația este cea mai exersabilă dintre toate capacitățile gîndirii omenești. Numai că ea poate fi exersată fie conform unor pure jocuri ale întîmplării, deci spontan și haotic, fie în mod deliberat, sistematic, și la timp. Evident, în toate aceste considerații avem în vedere **imaginația creatoare.**

Se pune intrebarea (și vă rog să nu credeți că o pun de circumstanță, numai pentru că mă aflu „încercuit" de studenți — e o mai veche preocupare a mea) : cum poate învățămîntul universitar să stimuleze spiritul creator ? Cineva zicea că Franklin sau Edison, neurmînd școli superioare și, în general, rămînînd deficitari la capitolul instrucțiunii așa-zis organizate, și-au putut păstra nealterată personalitatea creatoare, și că tocmai de aceea etc. etc. Se sugerează astfel că învățămîntul, structurîndu-te într-un anumit fel, iți limitează posibilitățile creatoare prin încadrarea în niște forme inerte.

D.O. — Dvs. respingeți această sugestie ?

P. N. — Dacă facem cuvenitele delimitări, ea poate fi reflectarea unor anumite deficiențe reale. Nu este însă aprioric exact sau obligatoriu adevărat că învățămîntul nu poate fi o școală a creației. Totul depinde de felul în care e realizat, dar și de felul în care sînt recepționate cunoștințele. Nu sînt de părere că toate deficiențele pot fi atribuite dascălilor. În douăzeci de ani de învățămînt superior am avut sub observație ani și grupe total diferite. Unele din aceste colective studențești trăiau într-o mare efervescență creatoare, începeau să se autopropulseze de timpuriu în materie de știință și rolul meu, ca dascăl, se mărginea la a le orienta din umbră ; altele însă, cu toate imboldurile, fie piezișe, fie directe, nu răspundeau la impuls, păreau niște stranii orchestre mute. La originea rezultatelor se află metodele și atitudinile profesorilor, dar și — nu mai puțin — metodele și atitudinile studenților. Așadar, să împărțim răspunderile după ce le vom fi făcut comune.

I. C. — În primul caz despre care ați vorbit, — colectivele studențești active — nu se poate presupune totuși că era vorba de o fericită concentrare de predispoziții creatoare ? Nemulțumirea în legătură cu cel de-al doilea caz ar fi putut fi, obiectiv vorbind, evitată ? Cu alte cuvinte : aceste predispoziții pot fi efectiv cultivate din afară ? Sau sînt un dat definitiv ?

P.N. — Sînt premise. Omul nu vine pe lume „tabula rasa", are posibilități latente. Dar dezvoltarea acestora — ele pot reprezenta numai 10 la sută sau poate 40 la sută din complexul de însușiri care îl reprezintă — valorificarea lor, continuarea lor din ce în ce mai complexă, depinde de viață, aceasta e sigur.

P. C. — Vorbeați de o structură diferită. Eu cred că există o structură a fiecărei generații, o structură istoricește determinată. Personalitățile „cotidiene" sînt cazuri de excelare într-o zonă anume, în care aceștia fac o structurare riguroasă, minuțioasă. Evident, structura generației este dată întîi prin școlarizare. Dar „nu ceea ce s-a făcut din om contează, ci ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el", este o frază memorabilă a lui Jean Paul Sartre. Individul ca entitate gata structurată pentru mine nu prezintă nici un interes, deși aduce reale servicii structurii căreia îi aparține. Toate structurile generațiilor care au trecut au o metastructură, adică esența gîndirii umane. Această metastructură nu este nici definită și nici finită. Procesul săvîrșit de un singur individ, de depășire a structurii istoricește dată și de căutare în ceea ce a fost a ceea ce rămîne, iată ce consider eu că este și devine scopul creației și implicit al învățămîntului cu adevărat superior. Individul care se depășește pe sine și generația sa este un produs al societății, dar nu aparține acesteia, ci aceleia care va urma.

P. N. — Accept teza autodepășirii — este într-adevăr esențial să faci altceva decît „s-a făcut" din tine. Condiția adevăratului magister este ca discipolii lui să-l depășească. Dacă ei nu sînt capabili decît să reproducă, sîntem în cerc vicios și, în esență, ne oprim.

P. C. — Oare căutarea esențialității pe baza structurii comune primite (școala) nu e interpretabilă, în contextul social, ca neadaptare ?

P. N. — Adaptarea are diferite niveluri și direcții. Poate exista o adaptare la condiții de ambianță, considerate riguros static ; aceasta e de fapt o conformare și, poate, un conformism. Știința, cultura, producătorii în general, oamenii, societatea se află într-un proces de continuă dezvoltare — la noi revoluționară, — dezvoltare care implică ritm, direcții, cerințe majore, probleme noi și nerezolvate. A te adapta la acest nivel, aceasta înseamnă a căuta să răspunzi la întrebări, înseamnă creație. Deci, să înțelegem adaptarea in sensul adaptării la istorie, și ca un proces de anticipație.

D.O. — A răspunde la întrebări să reprezinte implicit creație ? Nu e prea mult ? Părerea mea : a răspunde la întrebări înseamnă numai a descoperi misterul unor lucruri existente. Răspunsurile, rezolvările întrebărilor, reprezintă numai materialul cu care se poate crea. Cred că avem două noțiuni diferite : descoperire, creație.

P. C. — Da, dar în relație dinamică, dialectică. Ce altceva face creatorul, decît să găsească în structura contemporană lui, structura dictată de istorie, ceea ce va rămîne mîine, pentru istorie, deci să descopere, chiar într-un perimetru anumit, o infrastructură nouă.

P. N. — Noul este întotdeauna descoperirea și punerea în valoare a unei potențe din actual. Desigur, trebuie să sondezi și să treci cu îndrăzneală dincolo de aparențe.

P.C. — Vorbeați despre învățămîntul care canalizează. Nu fac un joc al nuanțelor cînd spun că el ar trebui să nu limiteze, să sistematizeze doar.

P. N. — Orice descoperire e, în fond, o spargere a sistematicii. Vezi spre exemplificare Brasilia City și, în genere, opera lui Oscar Niemeyer.

D. O. — Colosii arhitecturii nu au schimbat structura (colegul Chitic afirma că e vorba despre modificări de structură) ci au epurat-o.

M. C. — Mai exact, au adus-o la nivelul timpului respectiv. Este suficient pentru ca meritul lor să rămînă întipărit în conștiința umanității. Este elogiul maxim adus creatorului adevărat. Nu mă pot împiedica să mă gîndesc — mai bine zis să visez — la modul formării lor în anii facultății.

P. C. — Facultatea este în genere privită în două feluri : unii văd în ea un scop, (și cred că de la aceștia nu ne putem aștepta în viitor să ofere societății creații), alții — un simplu, deși nobil mijloc — și anume de informare, de formare, posibilitatea de a merge mai departe cu forțe proprii.

I. C. — Perfect adevărat. Să nu uităm totuși că această diviziune are loc într-un cadru anumit și e, la rîndul ei, condiționată de ceea ce oferă facultatea. În învățămîntul superior, așa cum îl cunoaștem deocamdată, primii trei ani, de instruire generală, reiau de fapt metodele liceului, fac o colecție de cunoștințe, fără a le subordona unei strategii : continuăm să fim școlari. De-abia în anul IV ajungem la specialitatea pentru care am venit în facultate ; și, să recunoaștem, ajungem aici puțin uzați, puțin decepționați. Personal, dînd examenul de admitere la Facultatea de limbă și literatură română, eram convinsă că aci mi se va trasa o direcție de dezvoltare : vroiam să evoluez ulterior pe linia literaturilor comparate. Dar trei ani la rînd am invățat cursuri îmbîcsite de tradiționalism, de care nu văd cum, practic, mă voi putea folosi în activitatea mea viitoare. Sînt convinsă că un filolog trebuie să posede o vastă cultură de specialitate. Dar ramura în care țin să mă specializez — critica literară — este programată de-abia în anul IV și numai un semestru ; atît reușește ea să „smulgă" lingvisticii. Iată, așadar, cît de mare este, încă, discrepanța dintre specializare și studiul neorientat. De-aici provine, poate, și nehotărîrea unor studenți care, la o lună de la începutul anului universitar, migrează încă de la un seminar special la altul în căutare de... convingeri.

P. N. — E just că linia de demarcație a specialității trebuie să fie de la început trasată — și apoi menținută cu consecvență pe parcurs. Întrevezi soluții concrete ?

I. C. — Cred că s-ar ajunge la evitarea situațiilor de mai sus prin organizarea unor cursuri cu frecvență facultativă, care să dea ceva mai mult timp liber studentului, permițîndu-i, în schimb, ca din anul I să poată audia cursuri de specializare. În așa fel încît din facultate să iasă un om cu o vastă cultură filologică, dar, în același timp, un specialist într-una din ramurile prevăzute de profilul facultății.

P. C. — Poate că deschid o paranteză cînd țin să menționez rolul particular al personalității profesorului. Într-o uriașă măsură depinde de el dezvoltarea spiritului creator al studentului. Mă gîndesc la profesorul apt și decis să prezinte auditoriului astfel de cursuri, încît să nu rămînă la momentul transmiterii cunoștințelor, ci să stimuleze și ulterioare informații, căutări, speculații etc.

I. C. — Da. Călinescu, cheia de boltă a criticii creatoare românești, a fost tocmai un astfel de magistru.

P. N. — Subscriu. Revenind la metodele învățămîntului superior, se pune chestiunea cadrului problematic. Se spusese cîndva că învățămîntul trebuie să transmită noilor generații ceea ce este stabilit, încheiat, cu contururi precis finite. Aceasta este poate valabil pentru liceu. Aplicarea strictă a aceluiași principiu în învățămîntul superior poate avea rezultate catastrofice sub raportul formării de creatori. Nu numai că este posibil, dar este absolut necesar — socotesc — să se vorbească de la catedra universitară despre probleme nerezolvate. Viitorul se întemeiază și pe probleme nerezolvate ; este deci firesc ca **studentul, pe măsura** puterilor lui, să aibă de rezolvat probleme specifice. Dacă nu m-aș teme de un patetism ieftin, aș exclama : „Căutați-le ! Gîndiți-le !"

D. O. — Actualul program de predare te limitează, pe tine, student, oferindu-ți exclusiv tabloul problemelor ce și-au găsit rezolvări, adică lucruri pe care — măcar parțial — le poți studia și singur, mai ales dacă poți profita pe deplin de multiplele avantaje ale metodelor moderne audeo-video. Astfel, un accent deosebit pe problemele lăsate încă în suspensie de către nivelul științei actuale l-ar transforma pe profesorul universitar într-o călăuză de înaltă competență, cu ajutorul orientativ al căruia noile generații ar porni mai departe pe drumul spinos al căutărilor.

P. N. — Din contextul universitar actual nu se degajă cu suficientă claritate metoda, principiul, modalitățile intelectuale întemeiate pe dezvoltarea propriei gîndiri, astfel încît aceste procedee să fie transmise și altora ca algoritmi ideali. Un profesor trebuie să știe să extragă procedeul, să-i facă analiza critică.

M. C. — Ați vorbit la început despre cîteva trăsături distinctive ale creativității și ați marcat diferența ce se cere sesizată între noțiunea de muncă intelectuală curentă și aceea de exercițiu creativ. Dacă munca intelectuală există încă de la o vîrstă fragedă — fiind ca și inerentă activității omenești — exercițiul creativ poate apărea doar mai tîrziu, la vîrsta maturității, cînd există deja o acumulare de rezultate ale muncii intelectuale. Exercițiul creativ, pas conștient spre creație, trebuie să fie, cred, solicitat și impulsionat de procesul de învățămînt superior. Mi se pare că **aici** se concentrează sarcina de cea mai mare răspundere a facultății, iar nu în asiduitatea acumulărilor de cunoștințe, sarcină care trebuie să fie îndeplinită de student prin munca sa individuală. În această lumină s-ar cuveni abordată problema seminariilor. Seminariile, cînd nu sînt altceva decît simple continuări ale cursurilor, nu sînt stimulative. Unii dintre profesorii noștri la care ținem deosebit de mult, nume prestigioase ale culturii românești își amintesc că seminariile din epoca studenției lor își asumau și rezolvau niște sarcini creatoare care le ridicau la nivelul cercurilor științifice de astăzi...

D. O. — Pentru că veni vorba : cercurile științifice cu prezentarea aprofundată a unei teme, cu dezbaterea ei, constituie o formă de muncă universitară aptă să stîrnească discuții pasionate și pasionante. La noi în grupă, prezentarea a două referate valoroase a dus la dezbateri care au durat un semestru intreg. Se axau pe teme din domeniul artei ; în prealabil fuseseră abordate, în treacăt și într-o viziune îngustă, in seminar. Cînd „ochelarii de cal" au fost înlăturați, s-a remarcat brusc bogăția de idei conținute în temele respective.

I. C. — Și noi, la cercul științific de estetică, am propus o temă extrem de interesantă — „conceptul modern de teatru". Dar decanatul n-a fost de acord, apreciind că problema este prea departe de preocupările curente ale unor viitori filologi ! Există și cercuri științifice care trenează. Personal, cred că o mai mare elasticitate în fixarea temelor, extinderea domeniilor de cercetare, corelarea problematicei respective la reflectarea ei în literatură și artă, ar fi binevenite, ca mijloace de activizare a muncii intelectuale studențești, împotriva formalismului universitar.

P. C. — Ca elemente sociale trebuie să ne conectăm timpul individual la cel social. Or, noi trebuie să ținem seama de rentabilitatea timpului, în ultimă instanță a insului și capacității sale.

P. N. — E vorba de randamentul ce-l vor da specialiștii. Avem mulți ingineri, din ce în ce mai mulți, și necesitățile economiei cresc mereu. Cu toate acestea, principala problemă rămîne aceea a **calității** inginerilor, îndeosebi a ingeniozității lor — nu întîmplător cele două cuvinte au aceeași rădăcină.

D. O. — Pentru a spori timpul „autentic", adică productiv în dauna celui „neautentic", adică parazitar, cred că și în domeniul muncii universitare s-ar putea, și ar fi de dorit, să se realizeze anumite redimensionări. Lăsînd studiul cunoștințelor din discipline disparate pe seama studentului, cred că singura formă de examinare ar trebui să fie **proiectul.** Aceasta, deoarece proiectul permite să fie verificate toate cunoștințele (ce se examinează astăzi separat) în conexiunea lor, în produsul lor finit. Ca arhitecți vom fi solicitați să creăm. Să facem încă din facultate exercițiul creației ! La perioade mari, un an sau mai mulți, un proiect-sinteză-examen, pe principiul de mai sus, ar putea să marcheze absolvirea etapei respective. În funcție de o asemenea organizare, orarul ar deveni și el mai elastic, făcînd loc programării — cu prezență liberă — de cursuri pe mai multe grade (eventual tot ani).

M. C. — Și racordînd la problema specializării : propunerile colegului meu ar permite diferențieri între arhitecți, pe baza unor studii diferențiate în anii facultății. Căci dacă viața pretinde studii temeinice, de la concept la detaliu, în domeniul construcțiilor industriale și al celor civile, dar și al proiectării mobilierului, al integrării artei monumentale în urbanistică etc. etc., este cazul să pregătim din vreme asemenea specialiști. De-abia atunci arhitecții s-ar putea număra printre cei mai competenți educatori de gust public.

P. N. — Toate aceste remarci sînt binevenite. Regret însă că nu v-ați referit și la cîteva probleme a căror rezolvare v-ar reveni exclusiv vouă, ca studenți, ca membri ai asociațiilor, ca utecisti. Căci poate 50 la sută din dezvoltarea unui student depinde de colectivul în care trăiește și învață. Curentul de opinie, modelele, atmosfera — sînt factori esențiali, de care poate studentul nici nu-și dă seama. Cum se omogenizează grupele ? Ce fel de spirit, ce competitivitate realizează ? Care sînt valorile cultivate acolo ? 10 pe linie este rezultatul considerat de multe asociații drept valoarea supremă a studentului ; și-a făcut însă vreodată un consiliu studențesc inventarul valorilor reale, nu al celor formal statistice ? Există oameni pur și simplu neînzestrați care citesc pe rupte și rămîn totuși neinzestrați ; se poate compensa prin lecturi și conspectări făcute terre à terre, lipsa creativității ? S-ar putea glosa mult pe marginea documentării și rolului ei, a spontaneității și rolului ei. Cu o imagine doar, spontaneitatea crește numai pe cîmpurile arate cu îndelungi și grele eforturi. A da calificativul maxim celor ce se documentează cu osîrdie este încă o atitudine superficială, dacă nu știu **cum se documentează** și **la ce rezultate ajung** : foarte frecvent, în absența montajului creativ, oamenii se suprasolicită și devin niște arhive ambulante. A, dacă stilul de formare este stimulativ, orientativ, se ajunge la rezultatele superioare ale omului care — pe baza cunoașterii — creează în mod original...

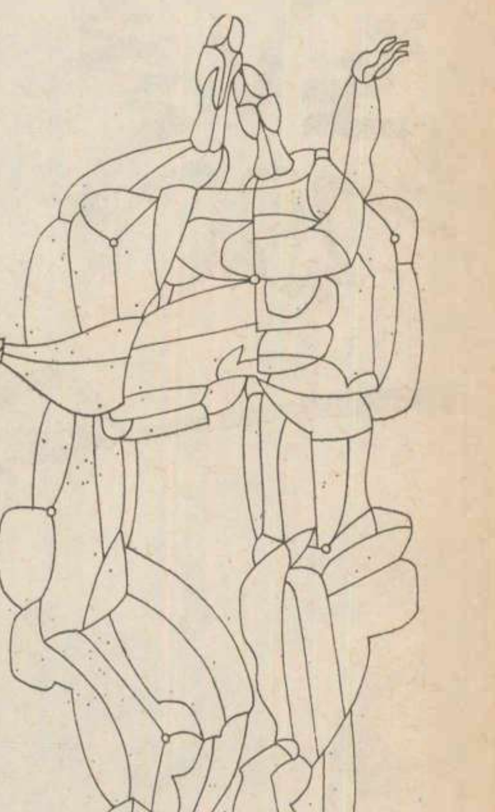
P. C. — Și ce înțelegem prin plasticitatea de care aminteați ?

P. N. — A nu opera informațional standard, ci a modifica însăși maniera de operație.

P. C. — Dacă-mi este permisă o concluzie strict personală, creația este, cred, singurul mod de a apropia libertatea de insul social. Creația este act de transfer și reactivare a valorilor retrospective în valori prospective. Este modul de rezolvare, în perspectivă, a necesității. Sînteți de acord cu această concluzie ?

P. N. — Cu spiritul ei.

Convorbire consemnată de ȘTEFAN IUREȘ



poezii de adrian păunescu



Vorbesc din Demon

— În camera cealaltă e Demonul ! îmi spuse,
și îmi deschise ușa, să-l văd, într-adevăr,
întîi pluteau prin aer desprinse două buze
și-un orizont, mai vînăt ca mările, de păr.

Intram încet în pieptul tandru al celui care
sta agățat de vechea pendulă și rîdea,
plutea podeaua-n aer ca tava de mîncare
vădind suflarea, ochii, fruntea și steaua mea.

— Bine-ai venit ! țin minte că a putut să-mi strige
cît încă nu-mi sorbise bătrînele urechi
ce tolănite negru pe cap ca două fiice
dezvăluiau în aer două blesteme vechi.

O, felinarul negru ce inima-mi păruse
chiar inimă fiindu-i, fila de-atita vînt
și-n trup rezerve groase de cîte două buze
o scară în spirală formau evoluînd.

Pecingini de albastru, ziz-zag de pietre scumpe,
o peșteră acolo, o lume-n vid, știu eu ?
Și niște cețuri dese și niște neguri strîmbe
din inima lui mare se degajau mereu.

Sînt niște neguri strîmbe și niște cețuri dese,
afară parcă, iarăși, uși grabnic se deschid,
— În camera cealaltă e Demonul ! spusese

Și Demonul sta singur, sub ceasul de pe zid.

Șa fără cal

Sub această șa nu mai există nici un cal,
e un colț de grajd cu scule vechi, cu șei și cuie,
cîte un cocoș bătrîn mai zgîrmă prin noroiul
care zi de zi, ca o maree, cu o parte ruptă, suie.

Mucegaiul peste toate s-a întins cu solzi,
cucăie fantoma unui cal prin lume,
care duce, trenă, împrejurul durei cozi
muștele bîzîitoare care lasă urme.

O, și ieslea moartă sfoiegită are damf,
vechi pantofi purtați de cîini se văd,
sub această șa nu mai există nici un cal,
scările murdarul aer îl lovesc și-l rod.

E un grajd fără nimica viu, păianjenii sînt nimb
nu se strigă nici un rest de nume,
sub această șa nu mai trăiește nici un cal,
nu mai bateți șaua. Ea e singură pe lume.

Singurătate finală

De unde să-ncep ? Zăpezile iernii sînt sterpe
caii uscați flutură stranii, agățați de spinările lor,
Lemnul din cer, sîngeros, nu mai fierbe,
fluturii pali-violent nu mai vin, nu mai mor.

N-am cui vorbi, urechi în urechi sînt vîrîte,
și cranii în cranii concentrică horă desfac,
un foc luminează spre două tigăi mohorîte,
în care o pasăre se va prelinge încet din copac.

Și-atîta putere aveam și-atîta putere mai am
și toată e scîrbă sau jale cu coarne,
mi-e dor de un cuib sufocant și mi-e dor
de un ham,
mi-e dor de miloasa batalilor carne.
Pun mîna pe masă și țopăie masa sub mînă,
pun talpa pe prag și zvîcnesc fibre-n el,
doar singur e bine să fii, ros la frunte de lună,
în lumea aceasta în care
demult s-a înecat un inel.

Tu singur cu cîinii, cu casa, cu caprele tale,
în miezul de noapte în baie să intri plîngînd,
cu toată puterea schimbată în scîrbă, în jale,
să-ți tai beregata, genunchii, arterele, lobii,
pe rînd.

Cîntec de frîu

Fără nici un efort ochii eu îi deschid
o puternică stea mă tot trage de pleoape,
și în cerul de sus e un foc suferind
și un foc suferind se ridică din ape.

Că te văd, că te simt, ce folos, ce curaj;
cînd pe simțuri mai duc ruguri reci, disperate,
cinci minute la pas și ce pas și ce pași
face calul troian prin cetate.

Dă-i grăunțe că-n el sînt bătrîni luptători
și e numele meu tutelarul său nume,
și el moare și-nvie de-o mie de ori
și de alte o mie nechează în lume.

Vals modern poate fi, valsul nepămîntean
care mișcă în flăcări și cerul și rîul
o femeie dansează cu calul troian
și pe calul troian îl împiedică frîul.

Eu sînt marele cal, și te văd și te-ajung,
și tu crezi că sînt mort, că de lemn îmi e coasta
dar eu ard, dar eu plîng, dar eu ard,
dar eu plîng
că mi-e greu în cetatea aceasta.

Și în mine sînt oameni și afară ești tu,
și deasupra e cer și-un rîu alb sub copite
și o pasăre neagră prin ochi îmi trecu
ca prin streșine moarte și nelocuite.

Dar sînt viu, dar sînt treaz, dar eu plîng,
dar eu ard,
dar sînt calul troian, mi-e urechea bolnavă
dar mi-e dor, dar mi-e greu, dar mi-e milă,
mi-e cald,
dar eu nu sînt pădure, nici piatră, nici navă.

Pentru tine-am venit, și sînt om și te iert
și sînt calul troian care știe să plîngă
dar cum iarbă îmi dai, înflorită, mă pierd
flămînzind prin pășuni, urmărindu-te încă.

Testament

Nu mai am dreptate. Rămîn singur,
nimeni nu încuviințează mersul meu prin lume;
unde sînteți voi, prieteni buni, cu care
am crezut că voi muri de gît ?

Șansei mele i-ați fost voi prieteni,
aliații primei mele salve de noroc,
bumbii auriți ai glorioasei mele de la
început cămăși,
nevăzuți și reci și galeși și amabili astăzi.

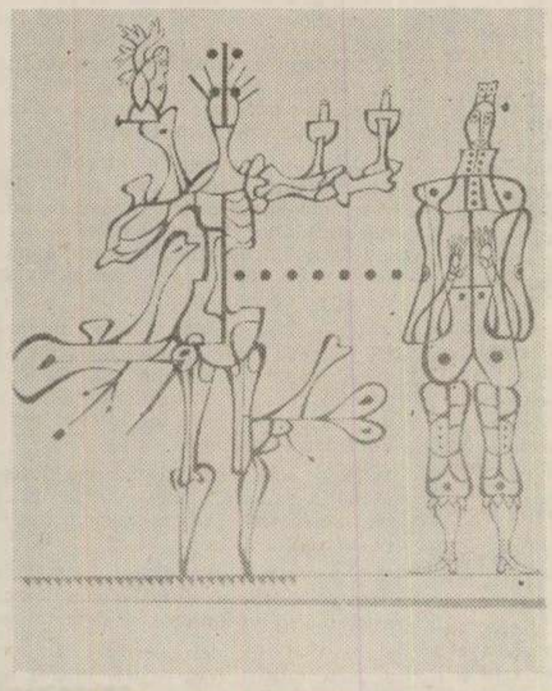
Și ție, mai ales, îți mulțumesc
ciocoi cu sînge leneș tu lemn inteligent
în care gîndesc carii greci ai antichității,
și susură spre moarte carnea, din ochi în ochi.

Și celorlalți și mie și celor dimprejur !
plec iarăși fără arme dintr-o prietenie,
dar ce vedeți nu-s lacrimi pe fața mea ci felul
cum mă primesc ceilalți, scuipîndu-mă satisfăcut.

Timpul lucrează pentru mine, de milă și de jale,
dar capul unuia din voi să-mi fie gong voiesc.

Rîdeți prieteni vechi, frumoșii și pierduții mei,
ca armăsarii la trăsurile lui Zeus eram,
cu picioarele tăiate, cu urechile tăiate,
sîngerăm astăzi în hohotele de rîs.

O, distrugere ! O, ruguri de gelatină !
O, prietenii mei !
Blestemată fie tinerețea voastră, căci nu mai e,
mătase a broaștei fie lumea pe sîngele vostru,
bătrîni înaintea mea, voi care aveți puterea
de a vă lepăda.



Pedepsele

Voi crede că nimic nu e întîmplător,
ventuze lungi, stelare, voi duce pe spinare.
Cu caii voi fugi pe cîmp,
cu racii voi fugi la mare.

Cine sînt eu ? Ce-nsemn ?
un ochi de fosfor într-un glob de lemn.

Cine e mîna mea ? Și ce pedeapsă
suferă fiara care-mi este mînă,
suferă fiara care-ți este coapsă,
suferă fiara ce ne este lună ?

O, ierarhii ! O, melancolicele nopți
ale adolescenței de preumblări confuze,
azi atîrnăm de cer ca niște struguri copți,
și negustați de propriile buze.

Intr-o adîncitură de naufragiu zac,
și în văzduh începe să miroasă
pelinul putred, prăbușit de coasă,
din straturile altui veac.

Noi sîntem pedepsiții planetelor mai mari,
fiare ce gem destinul lor urmîndu-l,
urși exilați în aer și degete cu frunți.
pedeapsa noastră e pămîntul.

Iov era plin de guri

Blestem a fost: să aibă pecingine de guri,
deschise-n toate ale cărnii-trîmbe
scîrboase guri, cleioase, ca parapete strîmbe,
cu care strigi, invoci, stropești, înjuri.

Și dinți din ele, umbre și călduri,
guri clipocind ca bălțile cînd plumb e
deasupra copt și din atîtea lupte
doi ochi rămîn în piatra frunții puri.

Un vavilon de răni cînd porți pe carne
ce dulce-i taina care ar vrea să te răstoarne,
știind că înăuntru, cînd duhul vorbe cere,
și fiecare rană cunoaște altă limbă
un idol e, geniu, ce pururi nu se schimbă.

Și o intraductibilă tăcere.

Bun simț

Iată-mi și trupul, sapă-l cu sare,
culcă-l în haos și-n nemîncare
oasele ia-i-le, membrele ia-i-le,
dinții dă-i primului om ce-ar dori
oasele sale să și le emaile,
ia-mi osul frunții și-neacă-l în zi.

Călcăm pe trupul unui poet
călcăm pe Bacovia ce stă întins,
calcă, te rog, dacă vrei, mai încet,
ca el să creadă că este nins.

Nu-i zdrobi capul cu tocul ghetei
știu că ești tînără și știu că arzi,
sufăr de legea grea a ofertei,
sufăr de ziua de marți.

Și dacă noi n-avem loc nicăieri
și-l tot călcăm nesfîrșit pe Bacovia,
capră cețoasă cu-aprinse nări,
calcă măcar mai încet pe Bacovia.

Adolescenții cu șarpele

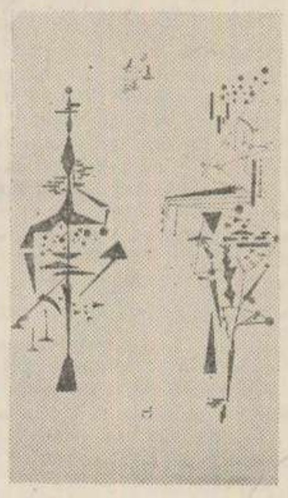
Iar șarpele se arcui din buzunarul
lui
Eram noi doi, adolescenții nimănui.

De la amiază ne-nsoțeam cu-un șarpe
Cules din sălcii, broaște și nămol
Părea pe braț o funie cu gust de
ape
Și dincolo de braț părea simbol.

Cînd unui alt băiat i-a întins mîna.
Și-acela a țipat de șarpe dînd
Purtam adînc sub porii fragezi luna
Purtam sub unghii urme de pămînt.

Căci nu sînt mulți adolescenții care
Pot însoți un șarpe și nici cei
Ce se-nsoțesc cu-un șarpe,
iluminați toți trei
De spaimă și de o mirare mare.

Părea că moare și părea că trece
Prin fierbințeala noastră către
univers
Sîngele lui inconștient și rece
Pe-al nostru cel de astăzi l-a premers



Aventura nocturnă

Scîrțîie scările și-i întuneric
zeii adie din univers
păianjeni lucrează în negrele colțuri
fîntîni luminează în piețele verzi.

Mergem încet. Aventura nocturnă
ne-nșiruie printre bătrînii părinți
deodată din podul de scînduri
apare
un cîine cu-o pasăre albă în dinți.

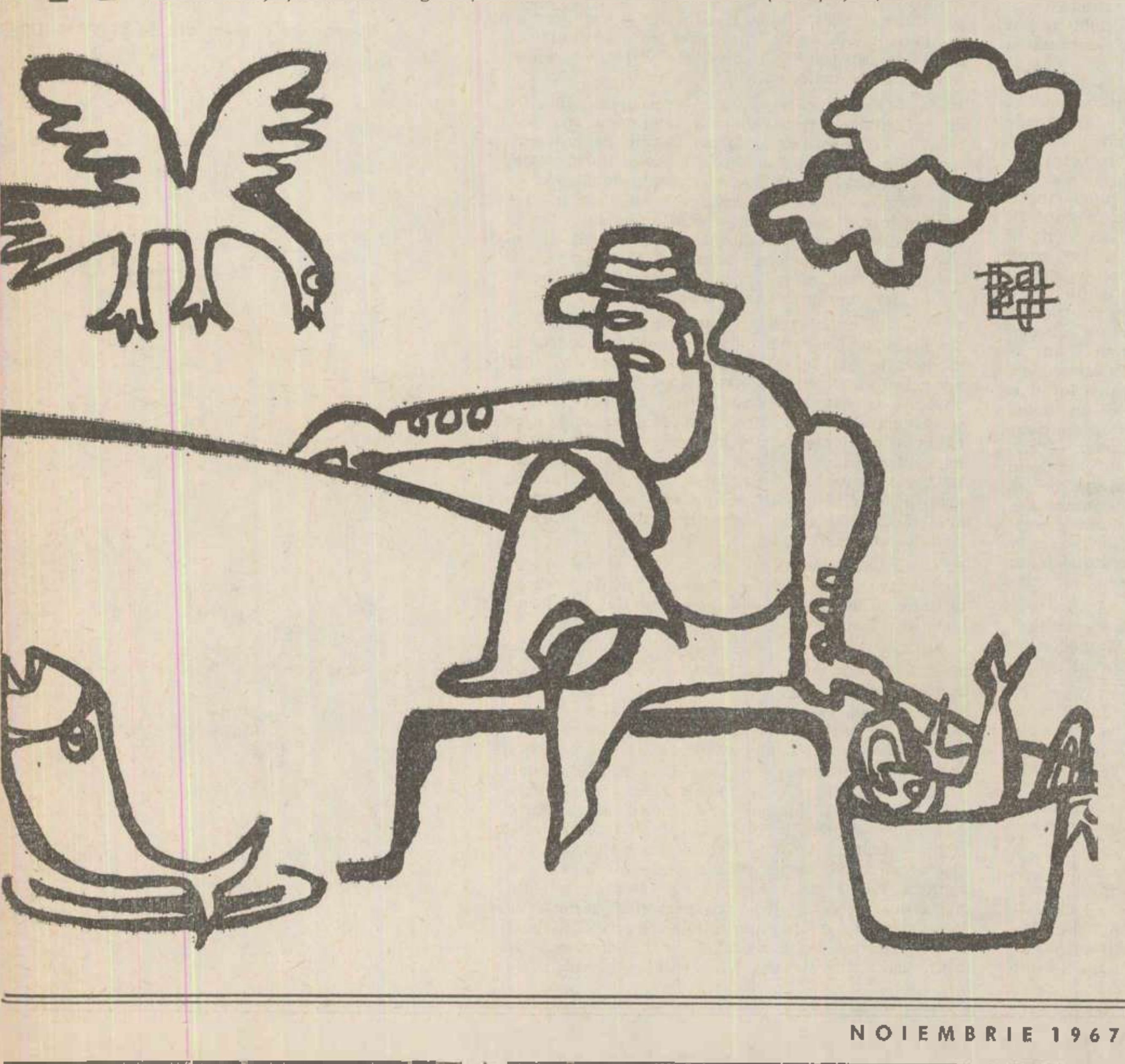
Scîrțîie scările și-i întuneric
și n-avem voie s-aprindem măcar
chibritul, căci ochi s-ar putea să
ne vadă,
intrăm în petrolul unui felinar.

Deasupra lumină, în lături lumină,
sub scări tot lumină, lumină oricînd
dar noi vom intra în petrol, iar
acum
călcăm pe feștila lemnoasă plîngînd

Scîrțîie scările și-i întuneric
avem înfrînarea întîilor doi
și vinul e negru și-abia cînd mi-l dai
îl simt că e negru odată cu noi.

Și cînd se apropie cupele negre
cînd vinul în contra vinului vine,
cînd, iată cristalul sau ochii lovindu-se
întind o prăpastie pînă la tine,

m-aștept să se-aprindă ca lămpile
cupele
ca lămpile, noi să ne-aprindem
în ceață
privește, ce albă e lumea afară,
fereastra e umedă, roua îngheață.



„... timpul nu mai avea răbdare"

Moromeţii, volumul II

Moromeţii, volumul II — iată un eveniment memorabil nu numai pentru anul literar consumat, dar pentru proza românească în întregime, aflată în situaţia de a înregistra ducerea la bun sfîrşit a uneia din operele ei capitale, aşa cum de altfel se anunţa romanul lui Marin Preda încă în urmă cu treisprezece ani, la data primei sale tipăriri.

O atît de lungă distanţare de momentul iniţial al conceperii cărţii i-a fost necesară prozatorului din mai multe motive. Întîi pentru că materia acestui volum nu mai provine din exploatarea aceluiaşi zăcămînt (existenţa satului românesc în epoca premergătoare războiului), ci din evenimente ale realităţilor ţărăneşti recente, urcînd pînă în contemporaneitatea apropiată, lucru care a impus, desigur, parcurgerea unui stadiu de noi acumulări materiale. Apoi pentru că realismul complex al acestui prozator, ancorat atît de organic în istoric şi social, nu înseamnă numai stivuire de impresii şi fapte. Faza înmagazinării e urmată de o lentă şi îndelung răbdătoare trecere prin filtre, proces subtil de încete limpeziri, proces misterios petrecut în tainiţele conştiinţei artistice, care abia el poate conduce către descoperirea unor mari simboluri existenţiale, către o mare temă literară revelatoare măcar în parte pentru spiritul şi tendinţele vremii din care opera şi-a sorbit substanţa.

Tema generatoare a romanului **Moromeţii**, tema sa cosmică, dacă vrem, este relaţiunea om-timp ; sigur că nu sub o înfăţişare abstract-conceptuală ci încărcîndu-se de greaua materialitate a vieţii de toate zilele, umplîndu-se de sevele şi culorile cotidianului, îmbibîndu-se de concret (gesturi şi scene caracteristice, vorbire tipică, privelişti familiare etc.), o magmă epică atît de densă încît face să nu se mai vadă, de la prima ochire, marea perspectivă existenţială pe care scriitorul o desfăşoară. Mulţi nici n-au văzut-o vreodată, ei restrîngînd cartea la valorile de strictă specificitate naţională, la autenticitatea tablourilor ţărăneşti, ş.a.m.d. Sînt şi acestea, dar tema adîncă le depăşeşte, însumîndu-le desigur, ea fiind aceea a raporturilor omului cu timpul.

Să ne amintim cum începe romanul : „În cîmpia Dunării, cu cîţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii ; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari". Întreaga materie a volumului I, tot şirul de fapte şi procese sociale cuprinse acolo, toată epica şi ritmurile interne ale povestirii sînt dictate de această realitate a **timpului răbdător**. E o acumulare treptată de nenumărate conflicte şi antagonisme care se varsă, toate, în procesul general al ruinării maselor de mici proprietari rurali, proces ireversibil dar petrecîndu-se cu o anumită lentoare, desfăşurîndu-se pe parcursul cîtorva decenii, producînd deci, prin aceasta, iluzia posibilităţii de a stăvili cît de cît cursul lucrurilor, incitînd la rezistenţă şi născînd un mod specific de a rezista, acela al nesfîrşitelor tărăgănări moromeţiene, tactică fără efect, bineînţeles, dar cu un oarecare cîştig totuşi, în ordine morală, căci oferă celui care o mînuieşte măcar satisfacţia de a fi fost părtaş la o luptă, de a fi avut, fie şi sporadic, iniţiative, şi chiar de a fi repurtat, cînd şi cînd, trecătoare victorii parţiale. Ilie Moromete este protagonistul de marcă al unei astfel de poziţii, posibilă în cadrul relaţiilor cu un timp care încă nu se grăbea, poziţie de pe urma căreia el caută, instinctiv, să beneficieze cît mai mult, parcă presimţind iminenta răsturnare de raporturi pe care evenimentele nu vor întîrzia să o aducă. Această răsturnare marchează de altfel consumarea primului act al dramei moromeţiene şi o aflăm formulată lapidar în cuvintele cu care volumul I se încheie : „Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial : **timpul nu mai avea răbdare**".

În noua repriză a înfruntării cu timpul, Ilie Moromete păşeşte după ce a străbătut o scurtă etapă de readunare a forţelor. Cele cîteva drumuri la munte în iernile războiului îi aduseseră oarecare redresare economică ; feciorii fugiţi de acasă se aşezaseră binişor la oraş, reînnodînd legăturile cu tatăl lor, care-i vizitează ; în sat, cei care îl duşmăneau pe Moromete se mai potoliseră, parcă dîndu-l uitării, astfel încît omul avea motive să se simtă ceva mai sigur pe sine, întărit în orice caz în decizia de a rezista mai departe, chiar şi în faţa unor furtuni mai aprige decît cele înfruntate pînă atunci.

Surpriza adîncă e de a se trezi, în noua etapă, în afara oricărei lupte, ignorat ca adversar dar şi ca amic posibil de forţele angajate în confruntare.

Într-adevăr, starea de lucruri de după război, şi cu atît mai mult cea din anii următori, îl va împinge pe Ilie Moromete tot mai către periferia evenimentelor petrecute în lumea lui, pe el care pînă nu demult se ştia a fi unul din factorii în jurul căruia celula vieţii ţărăneşti pivotează. Multe aspecte îl vor şoca în cursul acestor ani, solicitîndu-i spiritul iscoditor, curiozitatea caracteristică pentru tot ceea ce se întîmplă în preajma sa. Mai întîi surprinzătoarele substituiri de poziţii pe scena vieţii publice săteşti, dintre care unele atît de neaşteptate încît îi stîrnesc un soi de veselie uimită şi neîncrezătoare, ceva asemănător cu starea de spirit a unui ţăran ajuns să asiste la o reprezentaţie de curiozităţi şi se tot miră ce de năzbîtii şi şolticării mai scornesc unii ca să-i facă pe oameni să rîdă. Sînt apoi experienţele directe, dintre care unele îi produc satisfacţii iar altele nu, resimţind şi el, odată cu alţii din pătura lui, efectul unor practici arbitrare ale anilor '50, în mediul rural. Dar problema sa nu este întîi de toate economică, şi nici oricare alta de esenţa practicii, problema sa e una de conştiinţă. El doreşte nu să împiedice dar să **înţeleagă** rostul schimbărilor, să ştie încotro bate acest nemaiîntîlnit uragan social, să priceapă de ce aude din toate părţile vorbindu-se despre nevoia de **înnoire** a unei lumi pe care el, Moromete, nu o ştiuse **veche** (la un moment dat, într-una din convorbirile, neduse vreodată la capăt, cu Niculae, exclamase : „— Adică cum ai tu un sat vechi... de ce spui tu că e vechi ? ! ! Ce înseamnă asta vechi ? ! Noi avem loturile noastre cam de treizeci de ani, asta înseamnă la tine vechime ? Văzuşi tu că trecură sutele de ani peste noi şi lumea se schimbă şi noi rămaserăm în urmă, la plugul de lemn ? Unde văzuşi tu sat vechi ?"). Aspectul cel mai tulburător pentru el, spirit raţionalist, obişnuit să privească schimbările ca rezultat al acumulărilor de premise, e însă **ritmul**, febrilitatea, viteza ameţitoare cu care se produc toate aceste dislocări, uriaşa clintire a unei ordini pe care, bună sau rea, şi mai ales rea în ceea ce îl privise, o ştia totuşi adînc fixată în pămîntul ce-i hrănise pe toţi.

Dar „timpul nu mai avea răbdare" şi una din consecinţele acestui fapt este repedea surpare a echilibrului lăuntric moromeţian (acel sentiment de energică luare în stăpînire a realului), înnegurarea treptată a eroului, care-şi simte inutilizabile toate vechile criterii. Tentativele de adaptare eşuează una cîte una, tocmai pentru că Moromete nu poate arunca în luptă decît procedeele sale obişnuite, „clasice" : toată acea strategie a „vicleniei naive", modul său ştiut de a tăia în patru firul oricărei întîmplări, spre a-i căuta fel de fel de tîlcuri, răsucind totul în aşa chip încît cel care ascultă să ameţească şi să privească timp, şi apoi să se nelinişteasca şi să bănuie cine ştie ce altceva decît ai vrut tu să spui, după care urmează o glumă, două, trei, pentru a mai calma apele şi a pregăti lovitura de la urmă, cînd dai pe faţă exact ce-ai urmărit, dar o faci aşa, într-o doară, nepăsător, încît celălalt să te măsoare năuc şi să te lase în plata Domnului, cu ale tale, ce să se mai lege la cap... O artă magistral stăpînită şi dătătoare de satisfacţii, dacă nu pragmatice cel puţin de alt ordin, ca un nobil sport al inteligenţei, dar cît de inutilă acum, cît de inadecvată ! Cele mai timide încercări rămîn fără ecouri, ba chiar irită, atrăgînd retezarea brutală, din capul locului : „Nimic, nici o tresărire din partea celuilalt. Şi doar se spuseseră în faţa lui cuvinte menite să-i întindă măcar un zîmbet, şi un zîmbet face uneori pe doi oameni să treacă peste hotare, care altfel nu se trec niciodată. «Nu-mi plăteşti mie, du-te la referentul încasator principal», răspunse Zdroncan, fără să-l audă bine, nu-i ardea lui de dedesubturile lui alde Moromete, **nu era timp de dedesubturi de-astea**. Astea erau bune pe vremea lui Aristide" (s.n.).

Drama sporeşte atunci cînd acelaşi refuz al comunicării îl întîlneşte Moromete la fiu-său, Niculae. Acesta e om al timpului nou, e tînăr, deţine fără îndoială secretul tuturor prefacerilor, de la el va afla... O vastă reţea de manevrări desfăşoară bătrînul spre a-l determina pe Niculae să vorbească, să angajeze cu el o dispută, o confruntare a punctelor de vedere. Rareori izbuteşte şi atunci numai pe sfert, fiindcă tînărul iute îşi pierde răbdarea şi refuză orice început de dialog, convins de neputinţa structurală a tatălui de a înţelege mersul vremii şi mai ales de inutilitatea acestei înţelegeri, chiar dacă ea s-ar fi produs.

Timpul nerăbdător îl scotea astfel pe Ilie Moromete din circuitul forţelor active ale lumii lui ţărăneşti, aducîndu-i o dură ofensă şi prăbuşindu-l într-o nemărginită tristeţe, sentiment care va însoţi de aici înainte întreaga curbă descrescătoare a existenţei neuitatului erou. Urmează anii stingerii fizice, scurgerea picătură cu picătură a sevelor vitale, cu întreg cortegiul de manifestări ce prevestesc actul final şi a cărui presimţire conferă eroului o stranie emulaţie şi febră : mereu simte impulsul de a porni pe drumurile satului, ceea ce şi face, străbătînd lungi kilometri, umplîndu-se iarăşi de senzaţiile lumii celei vii, de tot ce-aude şi vede, aşa cum totdeauna procedase acest mare preţuitor al bucuriei de a exista, inhalînd aerul fraged din apropierea pădurii, şi pătrunzîndu-se de albăstrimile cerului înalt pînă ce, sleit de puteri, se lasă uşor la pămînt, aşteptînd să se ivească cineva şi să-l poarte acasă. Mereu dispare din ogradă şi e găsit la mari distanţe, adus cu greu înapoi, odată chiar într-o roabă şi aşa în fiece zi, pînă la epuizarea ultimului strop de energie omenească. O aură dinlăuntru înnobilează şi dă măreţie acestui sfîrşit, care e o înfrîngere a biologicului dar nu şi a lucidităţii şi demnităţii înalt omeneşti, sentiment cu care eroul se şi desparte de noi şi de lumea sa, atunci cînd îşi murmură memorabilele cuvinte de bun rămas : „Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă !"

Astfel se încheie epopeea tragică a neamului Moromeţilor, istoria unui destin şi a unui univers de întîmplări şi chipuri, răsărit din viaţa cea mai adevărată şi mai profundă a acestor locuri şi vremi. E în această mare carte a literaturii române un sunet trist dar şi unul sublim triumfător, o înnegurare dar şi o pînză de lumină, un accent de suferinţă dar şi unul de exultare şi speranţă, aşa cum de la începutul începuturilor au fost toate cele omeneşti.

G. DIMISIANU

FILOZOFIE ŞI POEZIE

Despre real şi abstract în filozofia lui Soeren Kierkegaard

„Existenţa nu poate avea un sistem", scrie Kierkegaard în **Post-Scriptum**. Această propoziţie reprezintă punctul de plecare al marii sale tentative. Cine spune sistem spune alcătuire definitivă, lume închisă în sine, tot ceea ce este contrar existenţei. Efortul analitic socratian, **distinguo**, este evocat adesea, însemnînd adecvarea gîndirii faţă de tendinţa disociativă a existenţei, opusă principiului unificator al sistematicii. De aceea, Kierkegaard nici nu s-a considerat un filozof. El spune despre sine că este, **poetice et eleganter**, scriitor diletant, care aşează pasiunea înaintea ştiinţei. Ce semnificaţie are această mărturisire din **Crainte et tremblement ?** Cît de departe ne aflăm de Hegel, pentru care totul devenea Wissenschaft ! Gînditorul german a fost de altfel ţinta celor mai multe atacuri în **Post-Scriptum** şi în **Le concept de l'angoisse**. Recitind aceste pagini, ne-am adus aminte de ceea ce spunea Blaga în **Despre conştiinţa filozofică** şi ne-am întrebat dacă nu avea dreptate comparînd filozofii eseişti cu moluştele, care nu au sistem osos şi este de presupus că, în eventualitatea posibilităţii de a emite o opinie, ar dori să fie imitate de toată lumea. Cuvintele lui Kierkegaard au însă o adîncime indubitabilă şi ea trebuie să fie subliniată cu atît mai mult cu cît nimic nu-l îngrozea mai tare decît excluderea eticii prin abstractizarea existenţei. Imperativul gîndirii pure, se întreba el, nu reprezintă oare semnul care marchează ajunul unei calamităţi inimaginabile, prin care omul va fi lipsit de sentimentul etic şi de cel religios ? Pentru etică nu există himeră mai nocivă decît abstractizarea, iar sarcina cea mai dificilă a omului care există constă în a avea în permanenţă conştiinţa acestui fapt. „Interesul suprem al existentului constă în a exista, şi acest interes pe care-l poartă existenţei este realitatea. Limbajul abstractizării nu poate să dea seamă despre natura realităţii. Realitatea este un **inter-esse** între unificarea ipotetică a gîndirii, operată de abstractizare şi „fiinţă".

Realitatea nu este pentru Kierkegaard adevărul general, ci intensitatea şi autenticitatea subiectivităţii. Există două tipuri de relaţie dintre om şi ceea ce face el. Unul este acela în care individualitatea este neglijată în numele operei. Al doilea este cel prin care individualitatea devine ea însăşi operă. Gîndirea nu mai interesează în sine, ci în măsura în care se transformă în factor existenţial, prin conştiinţa **de sine** a concretului. Aşa a fost pentru greci şi exemplul lor este cel mai des pomenit în **Post-Scriptum**. A gîndi existenţa **sub specie aeterni** înseamnă a o nega în esenţa ei şi singura consecinţă directă ar fi sinuciderea. Dar orice încercare de gîndire se referă la eternitate şi în acest fel existenţa este suprimată. Astfel însă nu mai este gîndită. Impasul este evident şi Kierkegaard recunoaşte : „S-ar părea că este exact să spui că există ceva care se refuză gîndirii : existenţa. Dar dificultatea reapare : existenţa restabileşte legătura prin faptul că subiectul gînditor există". Grecii înşişi, fiind gînditori în sensul acceptat de Kierkegaard, recurgeau la sinucidere şi gestul lor trebuie evaluat cu toată seriozitatea, fiindcă omul grec era în primul rînd un om responsabil.

Rezolvarea ar putea fi descoperirea că a şti ceva despre o realitate înseamnă o posibilitate, nu o existenţă. Aceasta din urmă este realitatea proprie, **Dasein**-ul lui Heidegger de mai tîrziu. Cînd posezi adevărul eşti dezinteresat, lipsa de pasiune reprezintă caracteristica tipului savant. Dar filozoful este înzestrat cu **pathos**, orice gînditor grec era în mod esenţial un gînditor pasionat, spune Kierkegaard. Mi se pare că el este aici mai aproape decît oricînd de sensul originar al filozofiei. Analizînd etimologic cuvîntul filozofie, Jaspers constată undeva că el înseamnă căutarea, drumul către înţelepciune, nu starea de posesiune a ei. Kierkegaard notează de asemenea că Socrate nu avea nici certitudinea propriei sale existenţe, că efortul său a fost unul de căutare. Orice ştii se transformă în posibilitate şi deci nu mai este propria sa realitate. Într-un fel, este descris aici procesul de alienare prin certitudini. Realitatea celui care există se înstrăinează, devenind posibilitate. Subiectivitatea se abstractizează. „Subiectivitatea reală nu este cea care ştie, căci a şti îl situează pe om în mediumul posibilităţii ; ea este cea care există pe plan etic". Singura realitate este deci realitatea etică.

Kierkegaard se ridică împotriva gîndirii pure, fiindcă nu-l sprijină în dificultatea de a fi. El îi numeşte pe filozofii abstracţi „tipuri fantastice şi demne de poveste", iar doctrina lui Hegel o desconsideră, pentru că nu cunoaşte etica şi o acuză de „răspîndire a confuziei în existenţă". Semnalam însă în articolul nostru din numărul trecut faptul că o prea accentuată conştiinţă a realului este o trăsătură de estetician, ceea ce îi făcea oroare gînditorului danez. În locul sintezei eternităţii şi a finitului, pe care o reprezintă eul, ar însemna să răspunzi proiecţiei în imaginar, proprie filozofului abstract, prin cantonarea în imediat, definitorie pentru estetist. Logicianul se plasa în afara existenţei, prin faptul că excludea mişcarea proprie acesteia. În logică totul este, nu devine. Idealul estetist creează dorinţa, dar se dovedeşte precar. Care este, deci, situaţia eticii, odată ce am dovedit superioritatea poziţiei sale ? Demersul său esenţial este acela de a introduce idealul în real. Ceea ce o face însă caducă este faptul că nu poate străbate calea inversă. „Cu cît etica este mai ideală, cu atît contează mai mult", spune Kierkegaard în **Le concept de l'angoisse**. Aici el introduce idealul religios printr-un salt dialectic, considerîndu-l mai realizabil decît cel etic şi mai atractiv decît cel estetic. Ridicarea în transcendenţă devine adevărata **repetiţie** şi acesta este sensul principal al conceptului analizat în **Crainte et tremblement**.

Calea adevărată de la realitate spre ideal este posibilă. Pe baza ei se poate construi o etică nouă, avînd conştiinţa păcatului. Realitatea lui aparţine eticii. Atitudinea va fi militantă, pentru că eticianul nu este un observator imparţial, ci unul care judecă şi acţionează. Dar acţiunea sa este disperare, iar disperarea este păcat. Nici realizarea etică nu satisface spiritul însetat de absolut al filozofului danez. Fără să poată construi un sistem, pradă tuturor antinomiilor existenţei, neavînd încredere în finalitatea artistică a lumii, în felul în care eşuează toţi cei care constată fisura etică din realitatea umană, încotro îşi va îndrepta privirea ? Sprijinul său dintotdeauna, omul grec, nu-l mai poate ajuta. „Un doliu inexplicabil" planează asupra frumuseţii greceşti, mărturiseşte Kierkegaard. Poetul este considerat fiinţa cea mai primejdioasă. Imperativul va fi atunci să plonjezi în transcendenţă, să te afli într-un tête-à-tête cu fiinţa supremă. Categoria esenţială este individul, în poziţia lui de izolat. Individul este considerat mai mult decît specia, avînd o superioritate de natură. Dialectica accepţiei kierkegaardiene se află în faptul că numai individul este păcătos, dar în acelaşi timp că numai el cunoaşte perfecţiunea izolării. Salvarea înseamnă edificare şi ridicare în transcendenţă.

A găsit oare Kierkegaard într-adevăr drumul care duce la salvare ? Ne îndoim, iar dramatismul poziţiei sale faţă de tot ceea ce a scris, ruptura adîncă dintre el şi autorii pseudonimi ai cărţilor la care ne-am referit, vine să întărească convingerea formată pe parcursul lecturilor noastre din opera singuraticului danez. Nici Victor Eremita, nici Johannes de Silentio, nici Constantin Constantinus, nici Virgilius Haufniensis, nici Frater Taciturnus, nici Johannes Climacus, nici Anti-Climacus nu sînt Kierkegaard. Cuvintele sale : „Operele pseudonime nu conţin nici un cuvînt de-al meu ; n-am nici o părere despre el, decît ca un străin, nici o cunoştinţă despre semnificaţia lor, decît ca un lector, şi nici cel mai mic raport particular cu ele", nu sînt de loc cuvinte menite să disimuleze un autor arogant. Kierkegaard nu cocheta cu cititorii, conştiinţa sa a avut în modul cel mai profund obsesia gravităţii şi a responsabilităţii. El a fost unul dintre cei mai mari creatori de fiziologii, cu un simţ al psihologiei şi o forţă analitică neobişnuite, capabil de a se obiectiva şi de a exista în structuri multiple, fiind el însuşi mai mult decît oricare dintre acestea. Pasiunea pentru concretul existenţial l-a situat dincolo de graniţele filozofiei, în literatură, fără a-i atenua sagacitatea ideatică şi a reduce din rigurozitatea consideraţiilor sale. Din punct de vedere strict filozofic, această tendinţă reprezintă totuşi o carenţă şi ea a fost incriminată adeseori. Mărturisim că, fără a bănui o incapacitate de a se menţine în domeniul teoretic, ci înţelegînd motivele profunde, intrinseci convingerilor sale despre existenţă, considerăm că această abatere de la modul de gîndire filozofic minează poziţia lui Kierkegaard în ansamblul izbînzilor filozofice. El nu este un pisc atît de înalt ca Hegel, de pildă, dar este poate mai apropiat de noi. Tot ceea ce a spus ne vizează în modul cel mai direct pe fiecare dintre noi.

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU

MARINELA ILEANCA

Noapte de toamnă

În talgerul lunii
Tropăie turme de vînt ;
Norii, nebunii
Ochi de păun rotesc spre pămînt.
Stelarele flori
Curg la zenit ofilite...
Arici de fiori
Gonesc prin păduri adormite.
Doar în adîncul buimac
Greul pămîntului, iară,
Toarnă-n tiparul de veac
Pruncii luminii de vară.



VASILE POP

Destin de nor

Norii îmi spun vorbe. Nu ştiu
dacă-i adevărat pomul de pe stîncă
ori cel din lac. Vulturii îmi suie
umbra din prăpastii. Aripa lor
crapă norii. Şi norii pier.
Sînt esenţială privire, îndepărtată
de femeia cu braţe de trotuare. Un vînt
se rupe din ferestre, ca un urlet
de cîine presimţind că va muri stăpînul.

GEORGE ALBOI

Eden

Cîmpiile Eterne dormeau în greieri mari
cînd nămolit în patimi şi chinuit de vină
treceam pîndind întinderea virgină
la margine de codri seculari.

Frenetic izbucnite din cuiburile nopţii
roiau femei pierdute în tulburele mit.
Cu pulpele nervoase rupeau din trunchiuri
plîngeri
şi-am stat privind la ele-ncremenit.

Goale fugind prin ierburi în cîrduri zgomotoase
cu ţipăt de iubire în carne robitor
prin ropotul de frunze călcate şi întoarse
vai, clocotea pădurea de trupurile lor...

Se tăvăleau prin iarba încinsă de dogoare
şi pielea năucită crăpa în şolduri tari.
Muşcîndu-se-n hîrjoană se sărutau haotic
şi trase printre ierburi de tineri armăsari.

Se dezvelea sudoarea pe orbitoare trupuri
zbătîndu-se ca viermii în sufletul cuiva.
Picioarele sălbatic sticleau în înserare
iar dansul lor de dragoste urla...

Să îmi astup vederea era tîrziu o noapte
cît secolele stoarse să fi trîntit pe mine
eu aş fi sfîşiat-o cu ghearele şi dinţii
ca un bolnav fereastra spitalelor streine.

Şi ele, vai, în cete fugeau prin iarba groasă
încolăcite pofte gemeau în sînii grei.
Eu voi uita de toate şi mă voi arunca
în jocu-acestor trupeşe femei.

Am dat să ies în calea vedeniilor mele
înceţoşat de patimi şi scuturat de ger
dar cînd să-mi lepăd stratul de inutile cîrpe
ele erau armură de ghiaţă şi de fier.

ANTOLOGIE AMFITEATRU

ODYSSEAS ELYTIS

DIN „SOAREL, ÎNTÎIUL"

O, de s-ar sparge pietrele, de s-ar înnoi fierul mîniat,
spuma s-ajungă pînă la inimă, ametind ochii sălbăticiți,
amintirea să se prefacă într-o frunză de mătăcină,
iar de la rădăcina ei să țîșnească vînturi sărbătorești !
Acolo să ne plecăm fruntea ;
lucrurile noastre sclipitoare să fie-aproape
la-ndemîna dorinței,
orice limbă să vorbească de bunătatea zilei,
blînd în vinele noastre să bată pulsul pămîntului.

XVI.
În ce piatră, ce sînge, ce fier,
ce foc, am fost cioplîți,
deși părem croiți numai din nori
și ne lovesc cu pietre și ne strigă
bicisnici !
Cum ne petrecem zilele și nopțile
doar Dumnezeu o știe.
Să mergem împreună ; lasă-i să ne lovească
cu pietre, și bicisnici să ne strige,
prietene, cei ce n-au înțeles
cu ce fier, cu ce pietre, ce sînge, ce foc,
noi clădim, și visăm, și cîntăm !

DIN „CLEPSIDRELE CELUI NECUNOSCUT"

III

Mai departe, foarte departe, fața de masă netedă —
întîlnirea.
Bună ziua, izvor, sînt singur, sîntem singuri amîndoi.
Cristalele-s înmiresmate — ne mai lipsește doar o corabie,
doar o batistă, ca să desăvîrșim sfîrșitul.
Căci am primit atîtea plicuri pline de nori și furtuni,
că mi-e sete de-o gură să-mi spună „cerul" și să plutim
împreună în Delta Speranțelor.

DIN „CLIMA ABSENȚEI"

I

Toți norii lumii mi s-au spovedit,
iar locul lor l-a luat un dor al meu.
Și cînd în părul meu a-nceput să tînjească
o mînă fără păreri de rău,
m-am prins într-un laț de durere

II

Clipa e dusă pe gînduri, în ziua ce-nserează,
fără amintiri,
cu pomul ei mut
către mare ;
e dusă pe gînduri în ziua ce-nserează,
făr-o bătaie de aripi,
cu chipul neclintit
către mare
— în ziua ce-nserează,
fără dragoste,
cu gura neînduplecată
către mare...
Și eu, în liniștea așternută, am sîngerat.

. . . .

DIN „ORIENTĂRI"

Un galop de-asupra norilor,
o odaie în care s-a dezbrăcat o fată iubită,
un buchet de zile după ploaie...

Traducere de VICTOR IVANOVICI

MANIFEST LITERAR

ROGER CAILLOIS

„Imposturile poeziei" 1945

Dacă ar fi să mă confesez, aș spune că sînt întotdeauna mai dispus să combat poezia decît să mă abandonez ei. Iată frumosul timp cînd poemele care lenevesc sînt aproape întotdeauna lirice, iar lirismul nu-mi place de loc. Țin la ideea că artistul trebuie să se ascundă cît mai mult în spatele operei sale. Obișnuința lirică copleșește în noi această convingere simplă. Nu ne rămîne nici un sentiment care să se considere că nu trebuie exprimat în versuri. De aici, tot ce conțin comun culegerile de poeme ca naive confesiuni, imagini forțate, expresii pretențioase. Tonul umflat rivalizează cu maniera. În poezia lirică, mai mult ca în altă parte, pare un lucru deplin acceptat că sinceritatea ține locul oricărui efort sau oricărui merit. Lirismul nu e scos decît din vînt și spumă. Nimeni nu are dreptul să stimeze mai mult o artă care pare să flateze doar calitățile facile sau vane în detrimentul severității care conduce la perfecțiune. Pe măsură ce se cere tot mai puțin travaliului și se acordă mai multă încredere inspirației, poetul își umflă ambițiile : se crede mag sau profet, **vizionar** sau **metafizician.** I se pare că e suficient ca versurile sale să fie ininteligibile ca să conțină nu se știe ce revelație misterioasă capabilă să înfrîngă rațiunea și să încînte sufletul (...) Mi-am format despre poezie o idee la polul opus a tot ce e trivial și umil. Nu vreau să părăsesc argumentul pentru bănuială, nici să abandonez siguranța pentru un avantaj îndoielnic. De asemenea, imaginez poezia ca un mod de scriere care, supunîndu-se nu numai contrariilor prozei, dar și altora care îi sînt specifice, umor, ritm, chemări periodice de sunete, trebuie, plecînd de aici, s-o depășească în putere. Cum se vede, nimic mai prozaic decît această concepție. Cer, de asemenea, ca poezia să posede toate calitățile care se reclamă poeziei, care înseamnă în primul rînd nuditate, precizie, claritate, și care, toate, tind să suprime distanța dintre gîndire și limbaj. Poetul trebuie să vrea să exprime tot și în același timp numai ceea ce dorește. Sau, în ultimă instanță, fără inefabil, fără sugestie, fără imagini evocatoare, fără mister, fără acele versuri ambigui și prestigioase, al căror sens depinde, nu de autor, ci de lector și care creează împreună cu caracterul acestui cititor sau poate chiar cu capriciul lui. Am fost întotdeauna surprins că austerul geniu al lui Valery a putut face teoria acestei stranii demisii.

Îmi imaginez deci, în opoziție cu diverse abuzuri, adesea legiferate, un discurs semănînd în întregime prozei, dar posedînd ca un adaos perfecțiunile poeziei, care trebuie să fie un cîștig deplin, aducînd un surplus de eficacitate, care nu e plătit prin nici un abandon în ordinea rigorii și distincției. Poate stîrni uimire această perseverență în a apropia poezia de proză. Mi s-ar putea spune că vocea mea, dacă ar fi ascultată, mai mult ca sigur, ar ucide poezia mult mai degrabă decît cele mai găunoase deliruri ale celor mai fanatici partizani ai lor, dar s-ar putea descoperi fără îndoială că **numărul** celor mai frumoase versuri și chiar acelea care par a conține infinitul, fie că sînt de Racine, Nerval, Baudelaire, nu contrazic aceste exigențe enunțate.

Dar muzica ? Armonia care s-ar spune că e vrăjită dintr-o simplă alăturare de silabe, ale cărei sunete par a se mulțumi cu ele însele independent de sensul cuvintelor pe care le formează nu umplu ele de o mulțumire adesea copleșitoare pe cel care le ascultă sau le pronunță ? Nu este aici esența intimă și insesizabilă a poeziei ? Sper că nu. Căci dacă versurile ar exista numai ca să flateze urechea, nu văd cum s-ar deosebi ele de cîntece sau de muzică decît prin lipsuri și slăbiciuni ; și mai cred că muzicienii negăsind în ele ceea ce caută le-ar refuza, ca și cei care preferă satisfacțiile inteligenței transportării sensurilor.

Trebuie deci refuzați acești paraziți prestigioși și acești înșelători plini de farmec. E vizibil că poezia se acomodează mai bine ca proza cu misterul și că realizează efectele mai specifice ale acestuia. Sînt poeme care conțin un limbaj enigmatic despre care sîntem convinși că e adevărat, fără să știm care situație interioară îl poate preciza și explica. Sînt parabole care nu fac decît să prezinte un sens și se înțelege că realizarea vine să-l lumineze sau confirme. Această cheie, poate, nu deschide nici o poartă sau poate nu se va găsi niciodată în fața aceleia pe care o poate deschide. Nu se va descoperi învățătura ascunsă sub prevestire : experiența ar fi ratată și ar rămîne fără folos (...) Acest timp ar vedea poezia revendicîndu-se ca tot ce nu este : magie, mistică sau muzică. Pe măsură ce ea se detașează de vers, i se atribuie un destin totodată grandios și imperios ca pentru a constitui un instrument privilegiat de cunoaștere, o varietate de experiență mistică sau altă sursă de revelații minunate și de neînlocuit.

E opusă repede literaturii și versificației ale cărei reguli, convenții, artificii par a o jena și trăda și a altera, dacă nu e păzită integritatea sublimului mesaj pe care poezia are misiunea de a-l transmite. Astfel se debarasează ea de orice opreliște și aproape de orice materie. Iată, dacă mai facem încă un pas, poezia modernă : în întregime sunete sau imagini. Restul e alungat și mai ales expresia sentimentului și ideilor. Sînt vinovate aceste grosolane imputații a căror prezență, se spune, împiedică poezia de a atinge perfecțiunea și transparența. E apărată cu candoare această poezie. Are adepți ; și încă numeroși. Și, dacă inteligența și analiza ar avea un loc în scrierile lor, s-ar vedea repede că își expun motivele într-un spirit religios, adesea cu un limbaj împrumutat de la teologie. De exemplu, vorbesc, și foarte bine, de tentațiile de care poetul trebuie să-și păzească creația, de Lume, adică de anecdotă, de Carne, sau de a gîndi la formă cu prea multă plăcere, de Demon, sau de dorința de a face poezia să servească altui scop decît ei însăși: știință, morală, politică, religie etc. Nu sînt aici altceva decît analogii, retorică destinată să demonstreze prin orice mijloace existența unei credințe veritabile, dar indică doar că aici era comod de folosit un astfel de vocabular. Sînt și alte semne după care se poate recunoaște că acești pioși autori consideră obiectul studiului lor ca dotat cu divine și inefabile virtuți. Nu încape nici o îndoială că ei nu s-au convins că poezia există în afara formelor, ca o misterioasă și pură esență, că vorbele, atît de fericit cum și le imaginează ei, nu pot exprima decît insuficient : ele nu constituie pentru poezie decît un veșmînt echivoc care o manifestă trădînd-o. De aici și limbajele perisabile și diverse de care poeții se servesc pentru a-și scrie versurile. Un idiom etern le este comun, dezamăgind orice traducere, ai cărei interpreți inspirați sau inabili sînt ei și care singur constituie ceea ce trebuie să numim poezie. Dar pentru ce se presupune o esență atît de imperceptibilă și care, ca și Dumnezeu, nu e sesizabilă decît în degradările sale ? Sculptorii își imaginează și ei o sculptură ideală, sursă și model al perfecțiunii plastice, pe care se străduiesc în van să o atingă cioplind piatra ? Sau pictorii își imaginează o pictură suverană, anterioară operelor lor și existînd independent de ele ? Este poate o doză de iluzie în credința poeților într-o poezie care se adaugă, ca să zicem așa, versurilor lor de fiecare dată cînd ele sînt reușite. Nu e poezia însăși această reușită ?

MIHAI MITREA-CELARIANU

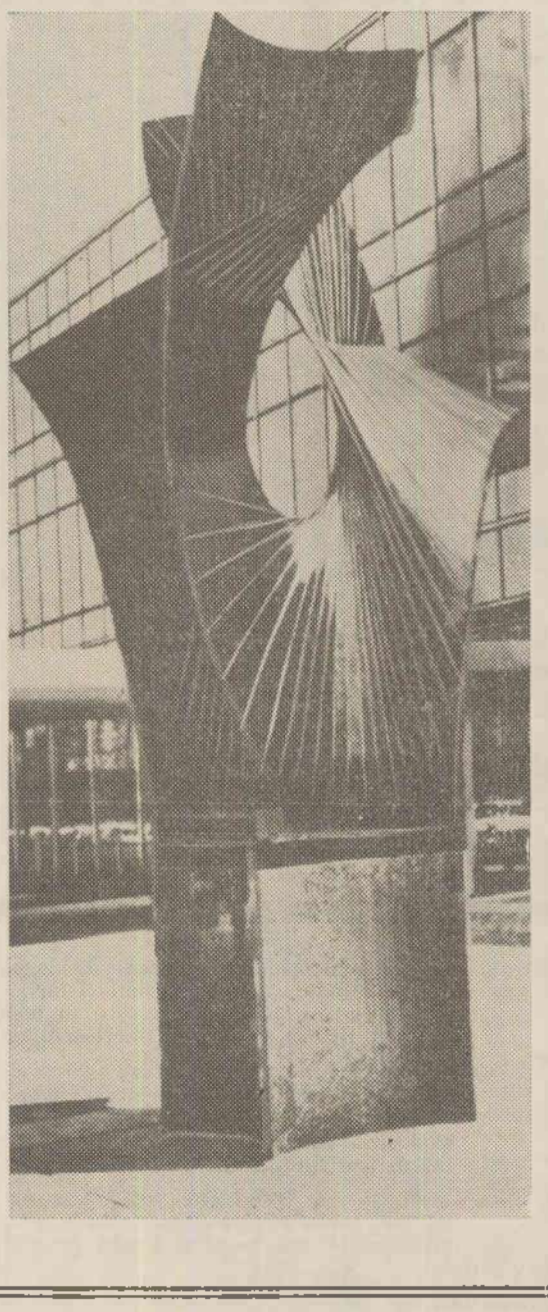
Premiul I la BIENALA DE LA PARIS



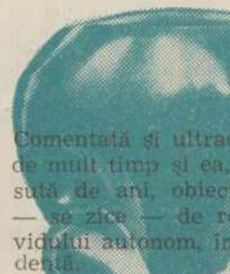
Lucrările Bienalei tinerilor artiști de la Paris, care s-a încheiat în luna aceasta, au deschis drumul universalității lui Mihai Mitrea-Celarianu, acordînd premiul I al concursului de muzică compozitorului român, pentru **Cîntecul stelelor.** Juriul a întrunit compozitori și muzicologi de înalt prestigiu din mai multe țări : Serge Nigg, Michel Philippot, Betsy Jolas, Paul Mefano (Franța), Claudio Santoro (Brazilia), Roland Kayn (R. F. a Germaniei), Luis de Pablo (Spania), Harry Brauner (România), Peter Schat (Olanda), Mark Wilkinson (Anglia). Premiile au fost acordate de Ministerul de Externe al Franței, împreună cu Radiodifuziunea și Televiziunea Franceză și cu Primăria orașului Paris. Distincția principală constă într-o bursă de studii de două luni în capitala Franței, în cazul Mitrea-Celarianu, prelungită cu încă 30 de zile. De asemenea, lucrarea premiată va beneficia de programări repetate la posturile de radio franceze.

Mihai Mitrea-Celarianu, în vîrstă de 32 de ani, s-a făcut remarcat în țara noastră prin premiul pe care l-a obținut la concursul național de compoziție din anul 1957. **Cîntecul stelelor,** terminat în 1964, este o cantată pentru soprană și 33 de instrumente soliste pe un text aparținînd culturii vechi din America precolumbiană, în tălmăcirea poetică a lui Lucian Blaga. Scrisă în tehnica serialismului integral, muzica pune în valoare forțele unei spiritualități prezente în ritualele străvechi ale folclorului de pe meleagurile noastre. Prima audiție absolută a lucrării a avut loc la Filarmonica din Cluj, la începutul anului 1965, sub conducerea dirijorului Mircea Popa (solistă Agneta Kriza) prin strădunța acestei formații de prim rang, care și-a dovedit ca și în atîtea alte rînduri, capacitatea de a discerne, selecționa și promova lucrările majore ale muzicii românești. Versiunea comunicată la Paris a fost extrasă dintr-un concert al orchestrei simfonice a Cinematografiei, dirijat de Paul Popescu, avînd ca solistă pe aceeași soprană, Agneta Kriza.

RADU STAN



COLONELUL LAWRENCE



„...unde a dat peste un șef de bandiți foarte cult, numit Luigi Vampa, care citea **Comentariile lui Cezar."**
„Contele de Monte Cristo".

Comentată și ultracomentată, existența lui T. E. Lawrence a devenit de mult timp și ea, după ciudatul obicei al celor din această ultimă sută de ani, obiect de mit : un mit romantic, într-un veac lipsit, — se zice — de romantism, un mit nostalgic al aventurii, al individului autonom, într-o lume — se zice — dependentă și interdependentă.

Să recapitulăm : un om ai cărui parametri directori sînt ambiția, voința și energia își propune să devină un erou al lumii obiective, un conducător, să devină unul din factorii premeditat determinanți ai istoriei acestui secol ; T. E. Lawrence, tînărul oxfordian cultivat, expert în arheologie și pasionat admirator al vechilor greci, (precum se știe, una din traducerile Odisseei, ni se pare a 8-a, în limba engleză, îi aparține) se va transforma în Lawrence al Arabiei, în Lurens Bey, agent al Intelligence Service-ului și șef arab, cel care în primul război mondial va avea un rol important în crearea unui al doilea front în spatele frontului turc, cel care va pregăti, concepînd planul grandios al unui imperiu musulman, viitoarea revoltă a lumii arabe. Or, iată că acest Lawrence, intrat în legendă ca prototip al omului de acțiune, este brusc paralizat de indecizie. Împrejurările sînt cunoscute : el promisese triburilor arabe, în numele Angliei, independența ; aceasta în schimbul enormului ajutor dat de arabi armatei engleze. Dar, la conferința de pace, Anglia nu va ține seama de făgăduința făcută de colonelul Lawrence. Adînc jignit, atît ca englez cît și ca emisar al Angliei, de atitudinea guvernului britanic, și, în același timp, recunoscîndu-și o vină imensă față de arabii pe care, deși independent de voința sa, îi mințise, Colonelul va intra, din acel moment, în straniul și definitivul anonimat pe care nu-l va mai părăsi decît o singură dată, ca expert în problema arabă, la cererea expresă a lui Churchill. În timp ce gloria Colonelului Lawrence devine mondială, T. E. Lawrence se ascunde ca ultimul dintre bandiți ; el se angajează ca simplu soldat și sub nume false fie în R.A.F., fie în Tank Corps ; și aceasta pînă cînd moare în 1935 într-un accident de motocicletă zice-se, la fel de straniu și echivoc ca și întreagă cea de a doua parte a vieții sale.

S-a reproșat biografiei Colonelului, și pe drept cuvînt, această indecizie tocmai ; s-a reproșat acest abandon al acțiunii în tocmai momentul ei crucial ; s-a afirmat că pentru orice om de acțiune nu existau atunci, evident, decît două soluții : ori acceptarea poziției guvernului englez, acceptare di
supune unei rațiuni de stat, ab
ori continuarea, alături de ara
respecte, a luptei, pînă la înde
se explice atitudinea sa prin d
s-o rezolve : contradicția între
lui Britanic pe deoparte și,
și convingeri. Aceasta însă,
lui, iar nu explicarea nehotări
iar el n-a ales. Căci nu erau
ce abandonul, și Lawrence ști
om de acțiune cea de **a trei**
concluzia care este paradoxală
rence n-a fost un om de acți
cuvîntului, al acțiunii în lum
dinea lui Lawrence părea, și
atît timp cît acesta era consi
derat, drept un om de acțiun
Și, totuși, care este explicația
a nihilismului total al lui Ri
domeniu unde stăpînea în m
ce Lawrence care, așa cum î
aventură, va avea și în conti
pildă, Tacitul propriului său C
stîlpi ai înțelepciunii, una
literaturii engleze și mondial
nici, să zicem, conflictul indiv
ar fi ieșit înfrînt, ceea ce a
orice fel de acțiune în lu
Fortinbras numit Hamlet, mo
și în mod cu totul inexplica
va admite totuși, mai departe
sau Shaw, în mijlocul unei l
supus că nu o va mai accepta
mis e de neconceput din parte
Formidabila imixtiune a Col
sură, firește, ca la oricare d
zare într-adevăr **palpabilă,** da
măcar în al doilea doar acea
orice, doar concretizarea une
treprinse de Lawrence împot
altele, la una din frazele fina
afirmă că adevărata cauză a
mată ; frază pe care o pune
glacial, și voalat. Citām din m
fericirea este imposibilă, fiin
un bărbat ; iar dragostea, num
în directă și distrugătoare op
este un conflict strict interior.
Celor șapte stîlpi se spune că au
carte grandioasă; o carte gran
subiect epic; iar epicul, ne mai
buie reinventat; deci **trăit.** Ace

O nevastă energică

CAMI

SOȚUL : Ce strălucită idee am avut cînd am tăiat mobilierul nostru în bucățele, ca pe un joc de cărți. Acum o să ne putem muta cu ușurință cînd o să vină termenul să plătim chiria. În cîteva drumuri și într-o dimineață am transportat aproape toate mobilele în noul apartament în care o să locuim.
FEMEIA ENERGICĂ : Portăreasa n-a băgat nimic de seamă ?
SOȚUL : Nimic. Doar știi că bucățile mobilierului nostru „puzzle" nu sînt mai mari decît bucățelele de zahăr. Se ascund cu ușurință în buzunare. Portăreasa m-a văzut ieșind. Nici prin cap nu-i trecea că ascundeam în buzunarele pardesiului patul și masa din sufragerie.
FEMEIA ENERGICĂ : (mărturisește) Recunoaște că asta nu e viață. Nu ești decît un leneș și, de altfel, ai face mai bine să muncești ca să putem plăti chiria la timp decît să-ți deformezi mereu buzunarele mutînd mobila noastră.
SOȚUL : Auzi, leneș, eu ? A ! Nu păcătuiești, doamnă. Mai bine gîndește-te că de cîte ori ne mutăm într-un nou apartament pierd aproape două luni și jumătate pentru a reconstitui mobilierul nostru „puzzle". Leneș ! Cînd de-abia am remontat toate mobilele trebuie să încep să le demontez ca să ne mutăm din nou. Leneș !
FEMEIA ENERGICĂ : Nu mai pălăvrăgi atîta și muncește ! Ți-au mai rămas de demontat 17 625 de bucăți din dulapul cu oglindă și 5 425 de bucăți din noptieră.
SOȚUL : N-am timp de pierdut. (Cu ajutorul unui clește de zahăr ia una cîte una bucățile care compun dulapul cu oglindă). Totul este acum demontat !
FEMEIA ENERGICĂ : Bine. Am să împachetez dulapul cu oglindă în jurnalul ăsta vechi. (Numără bucățile înainte de-a împacheta) 17 625. Sînt toate. Pune, ca de obicei, noptiera în pardesiu și să mergem.
SOȚUL : Să mergem. (Introducînd noptiera în buzunar îi cad cîteva bucăți).
FEMEIA ENERGICĂ : Strînge-le, neîndemînaticule ! N-ai știut niciodată ce să faci cu cel de-al unsprezecelea deget pe care-l ai.
SOȚUL : Nu-ți mai bate joc, doamnă. Sînt cu ceva vinovat că natura m-a gratificat cu un deget în plus ?
FEMEIA ENERGICĂ : Nu mai vorbi, vanitosule ! Faptul că ai un deget în plus nu înseamnă că ești mai puțin leneș decît alții.
SOȚUL : Păi...
FEMEIA ENERGICĂ : (cu dispreț) Taci odată, gămălie !
SOȚUL : (răbufnind) Gămălie ? Știi doar că insulta asta are darul să mă enerveze la culme. (Se repede asupra soției, îi strînge nasul cu un clește de alune și-i închide gura cu un clește de zahăr. Femeia energică se prăbușește sufocată). Soțul : (recăpătindu-și sîngele rece) Niciodată nu trebuie să te înfurii. Să încercăm să reparăm rezultatul acestei proaste dispoziții (la un ferăstrău și-și taie soția în bucăți. Apoi împachetează bucățile într-un jurnal). Acuma urmează să răspîndesc bucățile bietei mele neveste în diferite cartiere pustii. Asta este metoda clasică. Și nu există nimic mai extraordinar decît clasicul. (Se îndreaptă spre ieșire). A ! Uitam pachetul cu dulapul cu oglindă. Pentru un fleac îți pierzi capul. (Ține pachetul cu soția în mîna dreaptă, pachetul cu dulapul cu oglindă în mîna stîngă, noptiera în buzunarele pardesiului și părăsește apartamentul).

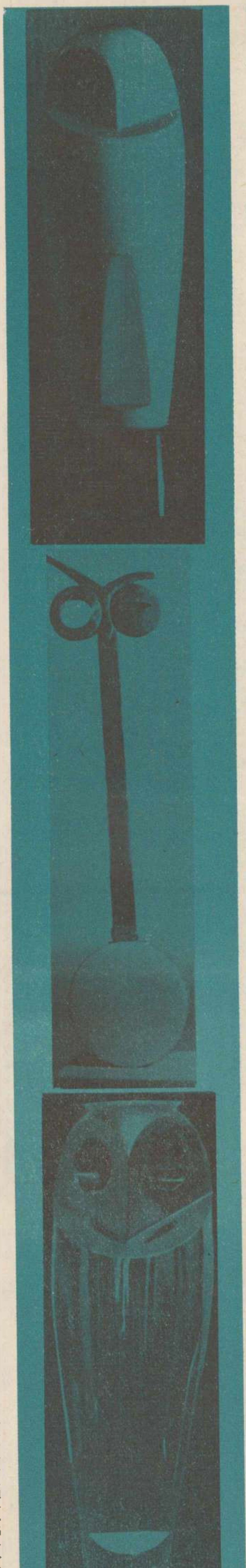
★

(Scena reprezintă un cartier pustiu, noaptea)
SOȚUL : Adineauri am aruncat cîteva bucăți din sărmana mea nevastă în șanțul fortificațiilor. Pentru ca să-mi dau curaj, am băut mult. Hai, să intrăm într-o cîrciumă, ca să bem... Să bem... să bem mereu ! (Împleticindu-se intră în cîrciumă. Împleticindu-se și mai tare iese după două minute) Și acum, să aruncăm ultimele bucăți din sărmana mea nevastă pe maidan. (Aruncă ultimele bucăți pe maidan). Lugubra mea îndatorire s-a terminat. Să mergem în noul nostru apartament. Simt deja cum remușcarea îmi năpădește sufletul și-mi îngheață inima. Ei, la urma urmelor este destul de firesc. (Pleacă ținînd în mînă pachetul cu dulapul cu oglindă).

★

(Scena reprezintă noul apartament).
SOȚUL : (intrînd) Iată, am ajuns în noul apartament. În curînd se face ziuă și am să pot reconstitui mobilierul. În pachetul ăsta se află bucățile dulapului cu oglindă (Începe să recompună bucățile, unele cu altele). Îmi tremură mîna, mi se întunecă vederea. Fără îndoială am băut prea mult... prea mult... Ei, iată și ultima bucată ! Dulapul cu oglindă e reconstituit !
FEMEIA ENERGICĂ : Desigur că te-ai îmbătat dacă mă iei drept un dulap cu oglindă.
SOȚUL : (treaz deodată) Cerule ! Nevastă-mea ! Înțeleg tot ce s-a petrecut ! După ce-am înfăptuit crima am băut prea mult ca să-mi dau curaj. Și-atunci am încurcat pachetele. Am aruncat bucățile dulapului cu oglindă și mi-am reconstituit nevasta.
NEVASTA ENERGICĂ : (cu o voce amenințătoare) Cum ! Ai aruncat bucățile dulapului cu oglindă ? Era foarte adevărat cînd spuneam că nu ești bun de nimic. Și apoi trebuie să fii ultimul dintre oameni și primul dintre bețivi ca să împrăștii pe străzi un dulap cu oglindă de stejar, imitație de lemn alb.
SOȚUL : Păi...
SOȚIA ENERGICĂ : (cu o furie paroxistică) Ține-ți gura ! Dacă n-ai fi băut nu s-ar fi întîmplat nenorocirea asta ! N-ai fi încurcat pachetele !

Traducere de MIHAELA SCHILERU



C. ANTONOVICI
păsări nocturne

NOTE DESPRE THRILLER

Thriller este echivalentul englez consacrat ca termen internațional de specialitate pentru filmele de groază sau de serie neagră. Caracteristica produselor filmice ale genului (fiindcă thrillerul nu poate fi teatral sau literar) nu este atît schema fabulației bazată pe senzațional, cît tratarea, exponentul tensional la care se ridică suspense-ul — elementul definitoriu pentru participarea emoțională a spectatorului la traiectoriile dramatice ale personajelor și la atmosfera narațiunii. Cu rădăcini declarate în opera unui Gérard de Nerval, R. L. Stevenson, Mary Shelley sau Jan Potocky, cristalizat ca gen în perioada dintre cele două războaie mondiale, cunoscînd reușite incontestabile în multe producții americane ale genului, thrillerul a fost de multe ori contestat din motive fals moralizatoare. Interferențele thrillerului cu momentele de maximă înflorire a expresionismului german, apariția capodoperelor semnate de R. Wiene, F. W. Murnau, F. Lang, J. Epstein, T. Browning, J. Whale, consacrarea unui mare maestru al genului, regizorul Alfred Hitchcock, arată inconsistența opiniilor negative ale unor critici ce văd în thriller doar o sursă de evaziune nefirească din realitate, precum și o modalitate facilă de tentație comercială. Să nu uităm că expresionismul german reprezintă în istoria filmului una dintre cele mai bogate și fascinante perioade ce s-a concretizat în creații percutante, de o incontestabilă valoare estetică. F. W. Murnau — unul dintre regizorii în a cărui operă expresionismul își găsește desăvîrșirea, aduce pe ecran valorile subiectivismului poetic, legat de o atmosferă specifică, de o nebănuită forță lirică, în cadrul atît de dificil al stărilor psihologice limită. Secvențele filmului său **Nosferatu** au o aparență liniștitoare, simplă, aproape banală. Însă, în mijlocul indiferenței, se conturează tragedia potențată de un stil vizual, caracterizat de o vigoare excepțională. Groaza fără nume pîndește din umbra personajelor, latentă, provocînd tensiunea contactului cu acel lirism negru al umorului medieval. Compoziția imaginilor este picturală, de o mare frumusețe plastică, însă valorile vizuale sînt permanent subordonate afirmării unor structuri profunde, ce conferă pînă și obiectelor valori dramatice. Încercînd să releve ceea ce nu se supune rațiunii, însă ceea ce se cere imperativ exprimat în forme sumbre și adîncimi imense, Murnau face din aparatul său de filmat un personaj ; camera subiectivă va introduce în lumea filmului universul dificil al subconștientului, al oniricului generator de autentice iluminări rimbaldiene. Interferențele realului și imaginarului, ale posibilului și imposibilului, ale vieții și morții, conferă filmelor lui Murnau calitățile majore ale operelor clasice.

Preluarea de către cinematograf a marilor mituri „Dracula" și „Frankenstein" aduce thrillerului o maturitate afirmată și astăzi de impresia de prospețime lăsată de filme realizate cu peste 30 de ani în urmă. **Dracula**, realizat în 1931 de T. Browning, primul film sonor de groază folosind cu predilecție inefabila artă a sugerării, nu a devenit, după o venerabilă carieră, nici ridicol, nici grotesc. Calitățile poetice ale filmului dedicat fascinantului conte — maestru al vampirilor, decurg din discreția unei atmosfere ce emoționează nu prin șocuri de ordin vizual ci printr-o cauzalitate profundă a semnificațiilor dramatice.

Filmul care devine pe drept cuvînt marele clasic al thrillerului este **Frankenstein**, realizat de James Whale, după romanul Mary-ei Shelley — **Frankenstein sau Prometeul modern.**

Suspense-ul filmului aduce climatul seducător al groazei, consecință a unei mutații psihologice accelerate ce emană concomitent neliniște și euforie. Omul nu-și poate imagina un monstru mai îngrozitor decît propria sa ființă, modificată infim psihologic sau fiziologic, sau decît o creatură făurită după propriile sale coordonate în mod artificial. **Frankenstein** este savantul ce însuflețește o ființă asemănătoare omului, puternică și monstruoasă, ce suferă din cauza propriilor date fizice răzbunînd în final nenorocirea asupra oamenilor. Este un fel de Pygmalion „à rebours", contaminat de atmosfera alienării. Posesia puterilor teribile implică o demență ce precipită căderea. Continuarea mitului vrăjitoarelor în savantul contemporan este afirmată de paralelismul sabaturilor și al experiențelor de laborator. În variantele arhetipului, scopul poate fi dezinteresat sau evident destructiv. Însă, în primul rînd, sînt vizate limitele de rezistență psihologică prin sugestia consecințelor dezastruoase ale imaginației.

Atît Frankenstein, cît și Dr. Mabuse, Caligari sau **Tube** reprezintă motivul dramatic al eliberării unor forțe destructive în sens larg sau limitat, convertite în genul de science-fiction la primejdiile nucleare ce pîndesc o umanitate mai mult sau mai puțin conștientă de pericolul fatal.

Dezvoltarea thrillerului cunoaște autentice culmi artistice în opera lui H. Hitchcock, regizorul preocupat de atmosfera filmelor sale și de creșterea ponderei problemelor psihologice, etice și sociale, circumscrise organic climatului negru. A. Hitchcock își depășește atributul de maestru al suspense-ului cu care a fost etichetat simplificator de unii critici, prin reliefarea unor elemente pozitive ale umanității : solidaritatea și eroismul anonim în filme ca **Păsările** sau **Notorious.**

Dacă suspense-ul este condus de mîna sigură a unui mare artizan, dacă uneori ipotezele sînt pesimiste, dacă efectele sigure de captatio benevolentiae sînt nu rareori neglijate, asta nu înseamnă că o finalitate majoră nu unește mare parte din thrillerele datorate lui Hitchcock: sesizarea aspectelor negative ale societății contemporane în registrul dificil al seriei negre. Sugerind un Dostoievski al ecranului, Hitchcock — partizan al libertății umane —, consideră că aceasta odată îndepărtată, duce la zeificarea conștiinței. Condamnînd, în limitele genului, indiferența în fața nenorocirii, Hitchcock denunță prin componenta senzaționalului aflată într-un fapt de multe ori banal, puterea Răului, Suferința, Crima. Luciferici asemenea Satanului miltonian care în viziunea lui Baudelaire reprezenta o formă particulară a Frumosului. Charlie din **Umbra bănuielii**, Brandou din **Frînghia**, Anthony din **Străinii în tren** reprezintă adeziunea autorului la umanismul amenințat de climatul tenebros al forțelor malefice. Balestrero din **Falsul vinovat**, tentat fiind de amețeala neantului și a nonexistenței este condamnat într-o analiză aproape sartriană, din cauza păcatului reprezentat de disperare. Analiza nemiloasă a retragerii, a non participării la viață, este un omagiu mediat adus de Hitchcock încrederii în om. **Vertigo**, amplă meditație asupra culpabilității și inocenței, ascensiunii și decăderii, asupra transferului psihic și moral, asupra temelor ontologice ale substituției, reprezintă o culme a thrillerului, oficiată cu credință timp de aproape 40 de ani de Hitchcock.

Format dintr-un amestec original de mister și groază, de tăceri și [illegible]viri, de spiritual și carnal, universul lui Hitchcock se cristalizează în rigurozitatea unui sistem de ecuații bine gîndite — imaginate într-o perfectă dialectică vizuală —, formată dintr-un sistem de semne [illegible] și cuceritor ce amintește de perfecțiunea retoricii clasice. Folosind suspense-ul **pentru a impune o anumită linie etică, Hitchcock se d**ovedește a fi un demn interpret al problemelor contemporane ale umanității într-un registru original, de o seducătoare forță emoțională.

Atributele majore ale thrillerului determină distincții, și în orice caz eliminarea prejudecăților cu privire la nocivitatea lui educativă. [illegible]sind parabola, sugestia, anticlimax-ul, reliefînd conexiuni comp[illegible] între senzațional și analiză, interferîndu-se cu fantasticul mira[illegible] sau științific, thrillerul se impune drept unul dintre cele mai in[illegible]sante genuri ale celei de-a șaptea arte.

CĂLIN STĂNCULESCU

categoria acelora în care individul se
andonîndu-și propriile simpatii și poziții.
bii pe care învățase să-i iubească și să-ı
plinirea scopului propus. S-a încercat să
lema care se ivise și pe care el **n-a putut**
datoria sa de cetățean al Imperiu-
pe de alta, propriile sale credințe
nu este decît explicitarea impasu-
rii sale ; Lawrence **era obligat să aleagă**
ntr-adevăr decît două soluții, de vreme
a aceasta, nu rezolvă nimic ; pentru un
soluție nu era dată. Astfel se impune
dar care este singura : Colonelul Law-
ıne, cel puțin în sensul obișnuit al
a **reală** : și nici n-a dorit să fie. Atitu-
era neverosimilă și inexplicabilă, doar
lerat, așa cum a fost tot timpul consi-

deciziei sale ? Ea nu poate fi nici cea
mbaud, care părăsise, pentru neant, un
onarh absolut, nu poate fi, de vreme
i propusese, **inventase** și **trăise** o mare
uare energia și pasiunea să devină, de
ezar ; și să scrie, printre altele, **Cei șapte**
intre cele mai spectaculoase cărți ale
. Explicație nu poate fi, de asemenea,
id-societate, conflict din care Lawrence
fi atras, prin urmare, renunțarea la
nea **reală** ; nu, fiindcă acest așa-zis
lel de voință și forță transformat brusc
bil în om al îndoielii și al neputinței,
să existe fie chiar sub numele de Ross
mi pe care ar fi fost, evident, de pre-
sub nici o formă ; un astfel de compro-
orgoliosului T.E.
nelului în lumea reală este într-o mă-
ntre noi, dorința de acțiune, de reali-
r ea nu este nici în primul rînd și nici
sta. Ea ni se pare a fi, mai presus de
a dintre acțiunile de pedepsire în-
riva lui Lawrence ; ne referim, printre
le ale **Celor șapte stîlpi** în care autorul
aventurii sale arabe nu a fost expri-
n în legătură cu o alta de un patetic
emorie : „Pentru noi, oamenii din Nord,
dcă prietenia nu ne-o poate oferi decît
ai o femeie". Puritanismul lui T.E. intră
oziție cu propria sa natură ; dar acesta
Într-unul din capitolele de încheiere ale
torul și-a propus, de la început, să scrie o
lioasă, o epopee, nu poate avea decît un
existînd în lumea noastră modernă, tre-
asta ni se pare a fi o explicație și o justificare post-factum : fiindcă nimeni nu se supune unei existențe alese în mod intenționat dificilă — dusă în condițiile unui regim de viață și unei clime în care orice gest cere o întreagă desfășurare de voință și forță — nimeni n-o face doar pentru a scrie o carte ; iar dacă totuși o face, atunci o duce pînă la capăt. Dar, precum spuneam la început, Colonelul încheie, întrerupe aventura arabă în mod nejustificat, lipsit de finalitate și de grandios ; ceea ce era de demonstrat.

După convingerea noastră, Lawrence a trăit tot timpul cu dorința — amuzament de om cultivat la exces și romantic — de a fi un spectator dar, fiindcă el își dorea niște spectacole care nu existau, sau nu mai existau, niște spectacole virtuale, închipuite de el însuși. T.E. le va crea singur, devenind, dintr-un egocentrism și narcisism de asemenea în exces, actorul principal al piesei pe care o va trăi. Spectacol este faimoasa imagine a lui Lawrence, călare pe cămilă și conducîndu-i pe arabi în timp ce-l citește pe Homer, în greaca veche, spectacol este abandonul aproape de victorie, spectacol de asemenea voluntara și încăpățînata sa cufundare în anonimat, spectacol dostoievskiana sa reangajare în armată (Christ spălînd picioarele apostolilor), pornind din nou de la zero, de asemenea spectacol pînă și chinurile sale morale ; s-ar putea aproape afirma că moartea i-a oferit la fel, un prilej de spectacol. Spectacolul nu exclude absoluta sinceritate și o mare durere ; deseori, chiar dimpotrivă.

Pentru Lawrence acțiunea reală era prea simplă, prea monocordă ; de aceea el și-a îngăduit luxul regal de a fi arbitrar, deci multiplu ; și de a părea înfrînt, acolo unde tot timpul n-a fost decît un învingător, de vreme ce toate faptele sale au fost întotdeauna fiicele propriei sale voințe. S-a afirmat despre Lawrence că el a fost tipul de erou romantic, tip ce, fiind incompatibil cu societatea organizată, modernă, va fi distrus de aceasta. Or, dovada că T.E. știa perfect care ar fi fost și care va fi, pînă la urmă, soarta sa în mijlocul unei asemenea societăți, și că ar fi putut s-o înfrîngă dacă ar fi voit (cel care știe și vrea, poate întotdeauna) este tocmai faptul că își va alege drept loc de acțiune o lume primitivă, unde valorile romantice mai persistă, unde pentru un timp — atît timp cît îl interesa ca spectacol — voința unui singur individ poate fi predominantă. Existența Colonelului este irupția fanteziei ce nu cunoaște decît propria ei libertate, în domeniul exact și monoton al realității ; o asemenea experiență se plătește și, așa cum T.E. știa de la început, a și plătit-o. S-a spus că un astfel de erou romantic ar fi fost tipic pentru secolul 19 ; nu este adevărat, căci în secolul 19 a existat, de exemplu, generalul Bonaparte care a plătit de asemenea acel moment cînd, părăsind scopurile imediate, practice, și pe spații reduse, s-a lăsat pradă fanteziei și proiectelor gigantești, preconcepute. Acțiunea nu permite nici un proiect preconceput, care să fie impus realului : dimpotrivă, realitatea trebuie să impună orice proiect. Lawrence aducea cu el o etică preconcepută, romantică, de intelectual și de om de litere, etică la care nu voia să renunțe, **indiferent de rezultat și de prețul plătit.**

Cu trecerea timpului, libertatea, independența, înțelese nu așa cum le-au înțeles Hegel și Marx, ca o „libertate a necesității", ci ca un himeric liber arbitru, mai există și se mai pot manifesta doar pe spații tot mai restrînse. Ele devin, din ce în ce mai mult, un simplu vis : imaginea șefului de bandiți Luigi Vampa citind, gînditor, Comentariile lui Cezar.

MIHAI UNGUREANU

simultan literar
CU ALEX. MIRODAN

— Ce vă preocupă în ultima vreme ?
— Încercările persoanei umane de a rezista și a se opune presiunilor exercitate de ceea ce s-ar numi influența dezumanizantă, „structurile" impasibile (și uneori imposibile), ca să folosim o terminologie a anilor din urmă, occidentali, tentația uniformizării. Încercările de salvgardare a spiritului în condițiile presiunii exercitate de materia mecanizată. Încercările calității împotriva numărului... Problemă dramatică atît pentru indivizi cît și pentru state.
— În ultima dv. piesă, „Camuflaj", această căutare se reflectă.
— Da. Prin actul definitoriu al alegerii. Întîmplările piesei au loc în timpul războiului. Puși în fața a două drumuri, puși în situația de a alege între structura negativă a lumii obiective la momentul dat și cerințele spiritului, personajele lucrării optează în favoarea celei de-a doua tabere.
— Dacă v-aș propune să caracterizați, printr-un cuvînt preferat ideea dv. despre spiritualitate, în sfîrșit despre autenticitatea umană...
— Aș răspunde : naivitatea.
— Care este raportul stabilit de dv. în spectacol între regie și text ?
— Există în regia contemporană un curent apăsat, dacă nu chiar manifest împotriva spiritualității de pe scenă. De fapt, fenomenul e firesc, implacabil ca un destin. Ofensiva „obiectelor", a structurilor materiale din viață n-a crutat, nu poate cruța sala de teatru. Mecanizarea realității determină dialectic mecanizarea celeilalte realități, a realității reflectate, a realității — artă.
Urmare, textul pieselor e invadat de materia decorului cu rol hipertrofiat, a costumului, a recuzitei — lucru care „joacă" de atîtea ori rolul principal, a machiajului devenit din mijloc-scop, a mișcărilor ce acoperă cuvîntul, a zgomotului, a luminilor, a culorii, ba, uneori, a filmului introdus sub egida teatrului total. Acest tip de regie pe care aș numi-o regie-fizică agresează cuvîntul ne-materie, bombardîndu-l cu o masă de elemente materiale care tinde să-l lichideze.
Dar regia-fizică nu se limitează la acoperirea spiritualității cuprinse în text : ea atacă și celălalt purtător fundamental de spirit de pe scenă ; mă refer la actor. Libertățile acestuia sînt îngrădite programatic. Mișcările controlate la centimetru, gestul — dirijat, vocea impusă. Activînd într-un asemenea, era să zic, spirit, actorul nu mai e condus, ci manevrat. Încet-încet, personalitatea lui (autenticitatea actorului despre care vorbea Camil Petrescu) se resoarbe, cenzurată din afară și dinlăuntru pînă ce omul devine asemenea reflectorului sau telefonului de pe scenă, unul dintre elementele spectacolului, adică un obiect. La timpul său, Gordon Craig, necăjit de dificultățile întîmpinate în contactul cu actorii (și actrițele) visa la înlocuirea acestora cu super-marionete. Dar, fire rezonabilă, nu mergea pînă într-acolo încît să dorească marionete cu salariu. Aceste atentate împotriva gîndirii îmi fac impresia unui fascism estetic.
— Problema raportului text-regie, regie-actor etc. constituie obiectul unor polemici înverșunate : unii susțin primatul textului, alții primatul regiei, alții etc. etc. Care este punctul dv. de vedere în această privință ?
— Din păcate, discuțiile la care vă referiți poartă cam adesea semnul luptei pentru putere. Se spune : cine-i mai mare pe scenă, cu același glas cu care vorbește : cine-i mai mare în sală ? În loc de a căuta stabilirea unui adevăr, se încearcă fixarea unei ierarhii.
— Totuși, punctul dv. de vedere ?
— Întrebarea dumitale obligă la o opțiune. Considerînd că toți factorii clasici ai spectacolului (text-regie-actor-decor) sînt valabili și deci valoroși, trebuie totuși să-l desemnăm pe *cel mai*.
Întrucît actul alegerii implică nu o dată soluții radicale, despărțiri violente de ape, situații-limită, voi forța lucrurile, instalînd chestiunea pe o orbită de forță majoră. Voi proceda adică precum revistele care, din cînd în cînd, publică un chestionar intitulat așa : „Indicați zece cărți pe care le-ați lua cu dumneavoastră dacă ați fi silit să trăiți pe o insulă pustie" (întrebarea, în paranteză, e cumplit de fructuoasă). Și voi zice : Indicați un singur factor al spectacolului pe care l-ați lua pe-o insulă pustie, știindu-se că : a) mai mulți factori nu pot fi îmbarcați pe vas ; b) vreți, cu orice preț, să aveți parte de teatru.
Atunci pornesc la eliminări succesive, întrebîndu-mă : fără elementul X se poate face teatru sau nu ? Dacă se poate, renunț la el. Dacă nu, îl păstrez. Și renunț, rînd pe rînd, la decor (se poate și fără), la costum (se poate și fără), la lumini (se poate și fără), la machiaj (se poate și fără), fac o pauză, apoi merg mai departe, ajung la regizor și, după sfîșieri lăuntrice, știind ce pierd, îl tai de pe listă (se poate și fără : în secolul XVIII...), pe urmă ajung la textul piesei și, după sfîșieri lăuntrice, știind ce pierd, îl tai de pe listă (se poate și fără : (Comedia del'arte...), după care ajung la actor. Aici mă opresc. Pentru că fără actor nu se poate. Nu se mai poate. Așadar, actorul este esența ultimă a teatrului. De-aici, simplu, concluzia că întreaga activitate de construire a dramei și a spectacolului trebuie gîndită în lumina astfel ivită.
— Cu privire la problematica limbajului ?
— Cuvîntul se află în criză gravă. E ca și cum în urma unui proces de super-producție și-ar fi pierdut acoperirea-aur, devalorizîndu-se brusc, transformîndu-se în hîrtie fără putere de circulație, în infim. Nici nu-i de mirare. Băncile au emis atîtea bancnote și în plus au fost aruncate pe piață atîtea, falsificate. Mai abil. Mai gros. Mai cu desenul și cerneala rafinate. Mai cu nerușinare sfîntă. Și pe urmă s-a abuzat de ele peste măsură, au fost violate, pervertite, compromise grav. Sînt, de pildă, cuvinte, care-au fost puse, ca niște fecioare candide, să se culce cu toate lepădăturile pămîntului... Mă gîndesc din cînd în cînd la viața tragică a cuvîntului „socialism". Cum să uiți anii cînd hitlerismul l-a acaparat pentru a-și intitula partidul, național-socialist ? S-ar mai putea da și alte exemple la nu prea multe sute de kilometri de noi, astăzi. Atunci cum să nu iasă bolnave cuvintele ? Cum să nu se tîrască cerînd ajutor ?
Căderea de la putere a cuvintelor (acuma la guvern se află, după cum arătam înainte, imaginea) îi obligă pe partizanii acestora la soluții de stare de asediu.
Dacă citim cu atenție textele post-belice, vom observa (vă recomand cu insistență experiența...) că ele cuprind un număr incomparabil mai mare de cuvinte subliniate tipografic, date cu aldine, cu verzale sau așezate între ghilimele (ca între semne matematice cu semnificație) decît în urmă cu treizeci de ani. O mașină electronică programată în această direcție a cercetării va furniza cu siguranță date uimitoare. Înlocuind într-o zi mașina (oameni sîntem...) am numărat cantitatea de cuvinte subliniate astfel într-un fel sau altul : erau patruzeci la sută... Și procesul evoluează, dacă se poate spune așa, progresînd. E ca și cum stoarse de vlagă și neputincioase de a mai acționa prin forțele proprii, cuvintelor li se fac injecții cu afrodisiace de natură grafică. Dar și dopingul, după cum se știe, își pierde prin uz eficiența, încît, mă întreb unde vom ajunge după epuizarea aldinizării : subliniind totul, nu mai subliniem nimic. Sau : punînd toate cuvintele între ghilimele, le-ai scos pe toate. Atunci ? Se va recurge poate la culoare (opt substantive cu negru, un verb cu roșu, adjectivele cu albastru), la literă în relief, la rulou ? Ca scriitor, mă cuprinde disperarea urmărind procesul. Și, vorbind între noi, să știți că e jale mare. Bun. Mai departe. Un alt mod de a fortifica limbajul îl constituie violența. Repetați experiența, așezați față în față două pagini de teatru (sau de revistă culturală), una datată antebelic, alta săptămîna trecută și veți constata, în scrisul apusean mai ales, o sporire uimitoare a procentajului de cuvinte tari : filmul cutare e imbecil, romanul y este cretin, am văzut „Nopțile Margaretei" la televiziune : idiot. S-a trecut de la armele clasice, la bomba atomică. Adoptînd limbajul oral, literatura utilizează frecvent înjurătura cu adresă la ascendenți, precum „Sale con". Or, nu expresiunea mă deranjează excesiv ci, ca să zic așa, veșnicia ei. Într-adevăr, conținutul vorbelor, ca, și mai evident încă, versiunea românească, se află la extrema limită a posibilităților umane. Mai departe decît locul indicat mai sus, nu se poate. Mai departe e neantul. Or, ideea că am ajuns, fie chiar numai în limbaj, la frontiera ultimă, este de natură, înțelegeți, să mă indispună.
— Atunci, situația literatului de azi ?
— Un guerilleros hărțuit de obiecte, încolțit de imagini, asurzit de zgomote care încearcă să mai salveze, ce se poate, din teritoriul cuvintelor.
— Aș dori, mai departe, să vă pun cîteva întrebări diversificate, amalgamate și poate, la o primă vedere, tip „magazin".
— Vă rog. Asta-mi amintește de Karajan, care, la sfîrșitul concertului „greu", oferă în supliment publicului, un vals de Johann Straus.
— Sînteți optimist ?
— Nu pot să fiu.
— Sînteți pesimist ?
— Nu vreau să fiu.
— Ceva despre proiectele... noi.
— Toate proiectele mele sînt vechi.
— Un exemplu, totuși.
— Scriu, mai demult (între altele) niște pagini de proză.
— Roman ?
— Carte.
— Și mai aveți mult pînă la terminarea ei ?
— Nu. Cinci ani. Maximum șapte.
— În legătură cu perenitatea cuvîntului ca — pentru a relua o expresie folosită mai înainte — ne-materie, care dintre dramaturgii țării noastre, au izbutit să confere expresiei durată ?
— Caragiale.
— Așadar îl socotiți și astăzi actual ?
— Da, din păcate.
— Unde anume ?
— Nu în ceea ce se cheamă intrigă, nici în ceea ce se cheamă caractere sau atmosferă. Caragiale și-a depozitat piesele în replică. Dacă teatrul cunoaște personaje care trăiesc în afara replicilor rostite de ele pe scenă (în definitiv, cine-și amintește, după zece ani de la spectacolul văzut, vorbele spuse de Romeo ?) cuvintele lui Caragiale trăiesc în afara personajelor care le-au exprimat. Ele cunosc o independență absolută, nefiind subordonate nimănui. Neatîrnarea lor invidiabilă le conferă o stare vecină cu aforismul, proverbul, zicala or „a fi sau a nu fi". O stare de concentrare extremă, deci de eternitate, deci de contemporaneitate.
— Vă ocupați cu alegerea locuțiunilor ca simbol al capacității cuvîntului de a „depozita" adevărurile mari. Aș dori un exemplu în acest sens.
— Homo homini lupus.
— Și încă unul ?
— E suficient. E chiar mai mult decît suficient.
— O definiție a humorului...
— Definiția mea de astăzi...
— Aveți mai multe ?
— Bineînțeles... După cum știți, trăim într-o epocă în care definiția noțiunilor se modifică atît de des și la intervale aproape regulate, încît s-ar putea vorbi despre o constanță a inconstanței... Așadar, definiția de-acuma este : tristețe preschimbată în contrariul ei. Să ne amintim o clipă „Scrisoarea pierdută". Ce fapte stau la izvorul piesei ? O femeie, coana Zoițica, își înșeală bărbatul : fapt pe vremea aceea, cît se poate de neplăcut. Un fruntaș al opoziției, Cațavencu, este arestat și oferit presiunilor : fapt iarăși blamabil. Partizanii lui Trahanache sînt de acord, în principiu, cu ideea trădării : ce poate fi mai reprobabil pe plan moral ? La sfîrșit, alegătorii sînt puși în situația de a alege ca deputat pe Agamiță Dandanache, adică pe acela care îmbină desăvîrșit ticăloșia cu imbecilitatea : fapt dăunător societății oriunde și oricînd.
Un om normal, cinstit și cu bun simț va recepta aceste realități violent negative, această, aș zice, serie de tristeți cu asprime și mîhnire. Dar Caragiale ce face ? El consideră lucrurile altfel decît omul normal, determinîndu-le să producă nu durere sălii, ci plăceri. El rîde acolo unde bunul-simț cere să plîngă. Adevărul e că humoriștii sînt cam inconștienți. Probabil că tocmai de aceea îi iubim atît de mult.
— Care e condiția creației ?
— Cred că starea de umilință. De umilință interioară, vreau să spun.
— Trebuie să înțelegem că această stare presupune, ca factor, o deschidere permanentă și o mare comprehensiune la adresa criticii ?
— Nu, la adresa auto-criticii.
— Stărui puțin asupra acestei idei, pentru că de curînd, André Malraux mărturisea într-un interviu că l'auteur a toujours tort.
— Și... credeți în soliditatea afirmației ?
— Evident, nu.
— Malraux își îngăduie voluptatea de a arunca asemenea fraze-demisie, întrucît știe, din informații cunoscute numai lui, că nu pot fi primite. E, dacă vreți, ca și cum ți-ai duce revolverul la tîmplă, sub privirile îngrozite ale femeii, și a-i comunica : mă împușc !, dar ai rosti vorbele fatale cu știința că gloanțele sînt oarbe.
Să analizăm propozițiunea : „Autorul n-are niciodată dreptate". Dar Malraux, fiind autor și în plus formulînd această declarație în calitate anume de autor, i-a anulat explozibilul, deoarece dacă autorul n-are niciodată dreptate, înseamnă că el n-are dreptate nici atunci cînd afirmă că n-are dreptate.
— Paradoxul manuscrisului...
— Îngăduiți-mi vă rog, să discut numai logic.
— Ne apropiem de sfîrșitul anului. Decembrie. Întrebare, deci, nu foarte prematură, în legătură cu sărbătorile de iarnă : ce v-ați dori ?
— Să nu se întîmple ceea ce nu-mi doresc.
— Atunci : ce anume nu doriți ?
— De pildă, să nu devin un scriitor între cele două războaie.
— Credeți că...
— Altă întrebare. Adică nu. Altă întrebare nu există.

Rubrică realizată de MARIA-LUIZA CRISTESCU

CONSTANȚA BUZEA

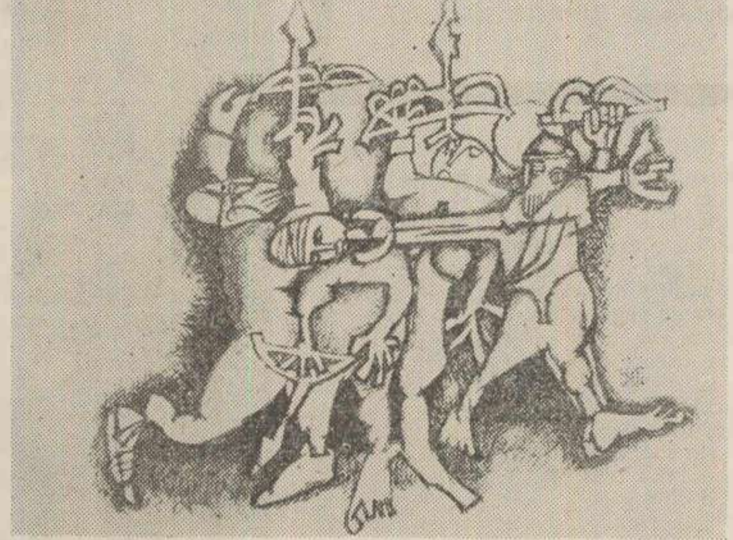
Ioana

Copil suit în ascuțit
Conturul flăcării comorii,
De ce nu te-aș fi dăruit
Unor mirări ale culorii ?

În săli florale și umbroase
Tu chemi acele stări la care
Mortal de-ncet e de ajuns.
Sufletul cărților miroase
Străin de trupul-mucegai.
Pe aerul în statuară
Poziție ar fi să stai.

Și cîte-o trăsătură zboară
Albind de-un praf imaginar
La oră ruptă și amară
Cînd cu surîsul semănai,
Al îngerilor din altar.

Cînd pentru moarte mă decid,
Fac liniștilor mele semn
Prin care ochii își închid
Pleoapele de undelemn,
Să pari a nu mă fi văzut
Și eu la rîndul meu părînd
A contempla același gînd,
A contempla același gînd.



Vapori

Viața mistică e nerăsunătoare
Numai împătimații au chip divers la nume.
Cînd te dezlegi de faptele mărunte,
Ai mers sublim, te-adaogi și în esență crești,
Cerul cu arbori se numește munte,
O lege mișcă apa printre pești.

Sînt oameni care s-au evaporat,
Din ei un simbol crește, evocînd
O epocă și oamenii de rînd,
Un vis într-un prenume înecat.

Din țara nordului ne vin ghețari,
Închisă, marea noastră se revarsă.
Ce facem noi care, zidiți în mari
Vulcani, și-n cugete barbari,
Spirite reci plantăm în carnea arsă ?

E o manie-a morților să mori
Printre cadavrele de lemn, sculptate
De oameni vii, ai artelor minate
De Dumnezeu, și de instinct, și de erori.

CRONICA DEBUTURILOR

• DAN LAURENȚIU :

poziția aștrilor

Că poezia și critica sînt lucruri complet diferite, autorul acestui volum de versuri ține s-o sublinieze modificînd binomul onomastic. Una și aceeași persoană se numește, cînd face critică — Laurențiu Ciobanu, Dan Laurențiu — cînd scrie poezii. Cînd „poziția aștrilor" e favorabilă poeziei, tînărul scriitor ieșean își preschimbă numele, adecvîndu-l unei alte lumi, de parcă ar intra într-o conspirație sau într-o mînăstire. O claustrare și este poezia, căci, spre deosebire de critică, care e dialog, act, funcție și manifestare publică, ea este un monolog șoptit. Un monolog care, ce-i drept, în cazul marilor poeți se aude în toate colțurile pămîntului.
Versurile lui Dan Laurențiu alcătuiesc o meditație continuă, neîntreruptă, și ceea ce e mai important și destul de rar, gravă și autentică. Între numeroșii simulanți ai profunzimii, Dan Laurențiu e un neprefăcut. Meditația are nevoie de un refugiu, care aici e ermetismul. De fapt, nu un ermetism în înțelesul deplin al cuvîntului, ci numai o dificultate a expresiei care interzice accesul nechemaților, al celor grăbiți și superficiali. Poezia pe care o face Dan Laurențiu nu e deschisă tuturor. Dar zăvoarele sînt aici trase din decență, chei potrivite avînd numai frații de suflet.
Dan Laurențiu e un poet metafizic, în sensul etimologic al cuvîntului, adică de transcendere a realității imediate, care sare și uneori aruncă praf în ochi. Aceasta nu înseamnă însă nicidecum că poetul fuge de realitate, bătînd sperios din aripi. Dimpotrivă, se observă repede că autorul a făcut (și face și în prezent) campania grea, de uzură, a concretului, a contingentului. El nu evită contactul direct cu obiectele, precum procedează un alt poet tînăr, foarte talentat, Miron Chiropol, care se menține tot timpul într-un zbor foarte înalt, precaut, de carantină aș spune, temîndu-se de lucruri ca de posibile focare de infecție, ci, dimpotrivă, tinde să-l facă mai strîns, să străpungă prin îmbrățișare. În lumea ideilor, Dan Laurențiu ajunge mînjit de materii ca un sondor sau ca un miner.
Poezia din volumul **Poziția aștrilor** e a gîndurilor din miez de noapte. Sînt gînduri de un fel special, și poate că cele mai apropiate de adevăr, pentru că la ora strigoilor, luciditatea e în mod paradoxal maximă, gînduri pe care le smulgem din noi înșine, grele, încărcate de sentimente bizare, de senzații obscure, ca niște rădăcini pline de țărînă. Să ne prindem pentru o clipă în hora lor nocturnă. Iată gîndul (și sentimentul) singurătății, al dezorientării existențiale, cu spaimele ce-l însoțesc. Omul e uneori firav și temător ca o șoaptă, pașii săi sînt nesiguri, orbecăind în viață ca într-o pîclă : „Și intrînd ca o șoaptă în ringul de ceață al timpului". Ca un om singur și înfricoșat, care pentru a-și risipi teama face lumină în toată casa, poetul cuprins de angoasa solitudinii stă „în centrul lumii cu lămpile aprinse". Un alt gînd merge de la certitudine la îndoială : „Firul cu plumb coboară în infern" — mod de a spune că verticalitatea lui perfectă — simbol al adevărului — poate fi înșelătoare. Noaptea întunecoasă, aducătoare de somn — care e o moarte ratată, reprezintă mediul optim pentru nașterea și dezvoltarea ideii morții. Ea se apropie treptat, în chip fatal. Mi s-a părut că într-o poezie autorul atinge o idee mai veche de-a mea și anume aceea care constă în a privi pe defunct ca pe un erou. Idee, cred, îndreptățită. A muri înseamnă a face o experiență extraordinară, unică. Și ce alt nume putem da unui om care a parcurs o **astfel** de experiență decît acela de **erou ?** De aceea, orice cimitir e un cîmp de eroi și monumentele funerare, morții le binemerită pentru curajul consumat în actul extincției. Mă gîndesc la un om săvîrșit dintre vii ca la cineva care a făcut o campanie extrem de grea, sau care a participat direct la traversarea plină de peripeții a unui fluviu lat cît marea, mă gîndesc la mortul cel mai umil cu același respect, cu aceeeași admirație pe care le datorez celor mai legendare figuri ale umanității. Frica muribunzilor nu le diminuează eroismul, căci și în război vitejii de mîine fac, la explozia primului obuz, în pantaloni. Moartea e o treabă grea, de aceea cei care au făcut-o deja, și stau acum în repaos, cresc nemăsurat în ochii noștri. Ceasul din urmă face, printr-o adevărată lovitură de teatru, din toți necăjiții pămîntului niște glorioși, niște campioni formidabili, mai marii lui Magellan și Alexandru Macedon..
Viața se încheie cu o uriașă expediție, și cine ar crede că omul, cît de slab, găsește în el destulă putere pentru a o susține și a o duce întotdeauna la **bun sfîrșit ?** Moartea e ca o ștachetă ridicată la o înălțime atît de mare încît nimeni nu-și poate închipui măcar o clipă că o va putea trece : și totuși vine un anumit moment cînd sărim peste ea cu o revoltătoare ușurință. Ceva din aceste gînduri regăsim în foarte frumoasa poezie a lui Dan Laurențiu, intitulată semnificativ **Eroul :** „Și cînd va fi o pace cum alta nu mai este / Și-a treia oară vor cînta cocoșii / Să-i spuneți la ureche o poveste / Din zilele pierdute ale Scufiței Roșii. / / Căci el va termina să traverseze / Rîul bogat de spaime în înot, / Și-ajuns pe malul unei noi geneze / Va rîde-ncet că n-a murit de tot. / / Ci i-a rămas curajul să umble între maluri / Asemeni unui paznic cu ochii roșii, / Sfidînd eternitatea acestui somn de valuri / În care se îneacă și-albatroșii".
Dar datorită mișcării de revoluție a pămîntului, bezna se rărește, zorile se revarsă peste lume. Poezia care încheie volumul lui Dan Laurențiu pare scrisă la răsăritul soarelui, cînd văzduhul e limpede, transparent și pretutindeni domnesc liniștea și pacea : „Acum plec din cerul albastru / adînc sînt ca liniștea zeului / adormit fără arme / la porțile de fum ale tăcerii..." Lumina crește, în curînd se va face pe deplin ziua. Coșmarele nopții se împrăștie ca un abur subțire în bătaia vîntului, își pierd din realitate, devin ușor neverosimile... Dar să nu ne facem iluzii. Vor reveni.

VALERIU CRISTEA

MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Personalitatea unui mare creator are, mai întotdeauna, virtutea de a impune o cultură muzicală în conștiința universală, dar poate să determine și un climat de epigonism, paralizant și ineficace pentru apariția, în continuare, de valori semnificative. Din fericire, nu această din urmă situație i-a fost hărăzită muzicii românești de după George Enescu. Generația care i-a urmat marelui clasic, ca și cei mai tineri dintre creatori, găsesc în opera enesciană sugestii ce pot fi valorificate în spiritul noilor cuceriri estetice și tehnice. Or, explicația unei atare situație o oferă procesul istoric al dezvoltării muzicii românești moderne și trăsăturile specifice ale creației enesciene însăși.
Alături de George Enescu a activat o întreagă pleiadă de creatori legați de marele compozitor, mai ales prin idealurile de constituire a unei muzici naționale. Ei nu au cunoscut, practic vorbind, decît o parte dintre creațiile enesciene, acordînd o deosebită prețuire celor axate, mai mult sau mai puțin direct, pe folclor. La rîndul lor, acești compozitori au acordat o importanță primordială acestei surse de inspirație, dar și-au împins investigațiile și în alte zone ale artei populare, (în timp ce Enescu își îndrepta privirile mai ales spre melopeea de tip liber a cîntecului improvizatoric, acești compozitori au valorificat dansul și genurile foarte vechi ale cîntecelor rituale). Întreaga mișcare paralelă sau imediat succedentă lui Enescu se caracterizează printr-un stil cu distinctă amprentă națională. Nu înseamnează însă că muzica românească a perioadei moderne s-a izolat de mișcarea europeană, influențe din afară și sinteze între diferitele tendințe existînd la nivelul impresionismului, al expresionismului sau neoclasicismului.
Tînăra generație de compozitori a beneficiat de situația de a se putea bizui pe o tradiție, atît în ceea ce privește maturitatea „națională" a muzicii românești, cît și în ceea ce privește schimbul de valori dintre muzica românească și diferitele etape de dezvoltare parcurse de arta universală. Ca pretutindeni, tînăra generație a aderat cu entuziasm la cele mai noi curente, și-a însușit tehnicile cele mai avansate. Dar gestul nu avea, prin tocmai antecedentele stabilite de generația vîrstnică, aspectul imitației, al epigonismului, ce avea să genereze valori autentice ce-și vor primi recunoașterea în confruntările internaționale (Festivalul George Enescu de la București, festivalurile de muzică contemporană de la Varșovia, Paris, Zagreb, la cursurile de la Darmstadt etc.), precum și prin distincțiile cucerite — și nu într-un singur rînd — de compozitorii tineri (Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Alexandru Hrisanide, Myriam Marbe, Carmen Petra-Basacopol, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Tiberiu Olah). Cum evoluția, oricît de vertiginoasă în epoca noastră, nu înregistrează nici unde rupturi definitive cu o anumită școală și cu trecutul artistic, cei mai proaspeți compozitori români, chiar dacă nu mai aplică în mod direct în creația lor folclorul, acest bogat fond ancestral și anonim le mai oferă suficiente sugestii neexploatate și, nu o dată, el își justifică cele mai îndrăznețe căutări tot aici, în valențele sale concrete sau latente. Opera lui George Enescu constituie — cum anticipam deja — celălalt punct de plecare pentru tinerii compozitori, care o sondează dintr-o altă perspectivă decît o făcuse generația anterioară. Ritmica liberă, eterofonia și modalul cromatic, caracteristice lui Enescu, găsesc noi și nebănuite modalități de aplicare în creația lor.
Chiar dacă nu toți tinerii au debutat prin a fi serialiști, sau prin a trece printr-o fază serială, tehnica de acest tip a fost însușită unanim, iar consecințele ce decurg din ea, în ceea ce privește emanciparea discursului, i-au ajutat chiar să o depășească. „Totalul cromatic" ia aspecte uneori de moduri complementare și a contribuit la elaborarea unui discurs muzical în care „evenimentele" de tip celular, netematic, pot fi rezultatul determinării stricte, mergînd pînă la cea matematică, sau al indeterminării.
Avînd puncte de pornire diferite, stabilite în perioada formării lor, la care se adaugă și inerentele influențe (Bartók, Webern, Messiaen sau Varèse), compozitorii s-au îndepărtat treptat de aceste surse, croindu-și un drum personal. Amintita confruntare dintre determinarea elementelor sonore și indeterminarea lor constituie un motiv în plus de individualizare, prin proporțiile și modalitatea aplicării acestor principii. În această direcție am încadrat — riscînd închistarea la care condamnă orice categorisire — pe un Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu. Stratul cel mai proaspăt al creației contemporane românești (ilustrat de pe acum semnificativ de către Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Lucian Mețianu, Octav Nemescu, Ștefan Zorzor) pare a se naște din aceeași direcție, de la care și-a însușit integritatea (dusă pînă la intransigență) a gestului creator, de la care a cunoscut calitățile, dar și scăderile ce decurg din aplicarea neasimilată a sistemelor „colective", de grup. Depășind, cu încă un stadiu, fetișurile, cei mai tineri creatori își creează propriul lor univers sensibil și propriul lor sistem de gîndire muzicală ; de la acestea mai ales nu vor să abdice. Și astfel, supunîndu-se unui curent resimțit în contemporaneitate, dar verificat de astă dată la noi, prin resurse proprii, și nu cedînd unui anumit conformism, tinerii compozitori recompun imaginea fenomenului artistic general din unghiul lor de voință creatoare și din propria lor manieră de modelare a substanței sonore.
Situarea altora dintre compozitori pe o direcție neoclasică (evident, nu în sensul curentului preconizat de Hindemith și Stravinsky, ci în acela al cultivării valorilor „concertante", al muzicii ca factor de „comunicare" se conciliază, fără prejudecăți și fără afilierea rigidă la vreun sistem, cu toate noile tehnici (Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Gheorghe Costinescu, Liviu Glodeanu). Problemele eterofoniei preocupă și ele, e drept, sporadic, dar cu rezultate interesante (Mircea Istrate), ca și problemele aleatorismului, tratate în virtutea acestui principiu larg și încă neconceptualizat, dar revendicat uneori din actul sonor așa cum îl cunoaște muzica primitivilor sau chiar folclorul românesc (Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide ș.a.).
Impresia pe care noua școală românească a produs-o în urma ultimelor confruntări internaționale este aceea de a fi o grupare viguroasă, posedînd talente remarcabile care, în căutările lor, nu frizează niciodată gratuitul. Constatînd izbînzile recente ale pleiadei de tineri creatori, criticul american Irving Lowens își exprima părerea că „nu ar fi surprins dacă școala românească s-ar situa înaintea altor școli, cum este cea poloneză, iugoslavă sau cea vest-germană".

GHEORGHE FIRCA

În epoca noastră, muzica devine în aceeași măsură o știință pe cît este o artă. Alături de actul spontan al interpretării, care este concertul, muzica începe să fie propagată și prin mijloace tehnice moderne, de mare răspîndire : radioul, cinematograful sonor, discul, banda de magnetofon, studiourile electro-acustice, sinteza audio-vizuală. Dezvoltarea considerabilă a acestor factori va avea ca efect modificarea profundă a relațiilor dintre opera de artă și consumatorul ei, în cazul nostru iubitorul de muzică. Compozitorii încep să scrie tot mai numeroase piese muzicale destinate nu sălilor de concert, ci radioului, televiziunii, magnetofonului. Se scriu chiar și opere pentru radio. Numele lui Hans Werner Henze și cele trei opere radiofonice ale sale constituie doar un exemplu, lista unor compoziții similare fiind vastă. Uneori sînt de semnalat încercări de a da un rost funcțional muzicii ; Ianis Xenakis a conceput compoziția sa, *Concret PH*, ca formant dintr-o polistructură alcătuită din elemente de arhitectură și muzică, după legi de construcție comune și a destinat-o pavilionului „Philips" la Expoziția Universală din 1958 la Bruxelles.
Pe de altă parte, însă, dezvoltarea impresionantă a mijloacelor tehnice menite să propage arta sonoră, pe lîngă faptul că oferă posibilitatea de a asculta marele repertoriu în cele mai formidabile interpretări, inhibă — tocmai de aceea — profund pe cel ce vrea să se dedice carierei interpretative. Se semnalează un fenomen caracteristic numai epocii moderne, fenomen nefast, și anume lipsa de participare activă la muzică ; datorită tehnicii moderne, un număr imens de oameni consumă produsul artistic, dar tot mai puțini sînt aceia care produc

manifestă printr-o hipersensibilitate de seismograf la elementele innoitoare cît și la ambianța socială a epocii. Muzica plină de acidități armonice a expresionismului german reflectă nemijlocit și dramatic ascuțirea contradicțiilor sociale. Arta expresionistă reprezintă un puternic protest social, anarhic, individual, o chintesență a nemulțumirilor sociale și etice, acumulate în anii premergători primului război mondial.
Între cele două războaie, datorită flagelului nazist, numeroși creatori de muzică, din dorința de a nu se conforma vederilor oficiale, au ales calea dureroasă și dificilă a exilului : Schoenberg, Hindemith, Bartók. Înstrăinarea aceasta a avut consecințe grele, surghiunul deliberat i-a descumpănit pe acești mari creatori. Ultima lucrare a lui Bartók, *Concertul pentru violă*, scris în ultimul an al vieții, în America, este, sub raportul valorii, mult inferioară lucrărilor sale de maturitate, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție, Sonata pentru două piane, Quartetele IV și V*. În autoexilul de peste ocean, Schoenberg a compus lucrări zguduitoare, de acut dramatism și exprimînd un puternic protest uman, cum este cazul cantatei *Ultimul supraviețuitor din Varșovia ;* dar totodată înstrăinarea l-a descumpănit pe creator în însuși miezul creației sale — *limbajul*. În acei ani, Schoenberg, cu mult discutatul articol *On revient toujours* și cu pledoaria sa pentru perenitatea acordului de Do major, a retractat treptat marile sale cuceriri, deschizătoare de noi orizonturi.
Cazul muzicii ca manifest, ca protest social este un aspect demn de luat în considerație ; este un caz limită al reflectării realităților con-

MUZICA ȘI PROBLEMELE OMENIRII ASTĂZI

artă. În timpul lui Mozart, de pildă, orice bun pianist amator putea interpreta onorabil (sau măcar putea descifra modest) ultima creație „la modă". Lucru, care astăzi ni se pare — și este într-adevăr — inimaginabil ; gîndiți-vă doar la complexitatea facturii pianistice a unor lucrări importante cum ar fi *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen sau *Sonata a III-a* de Pierre Boulez.
Iată de ce, deși încă discutabile sub raportul realizării lor artistice, încercările unor compozitori ca John Cage ori Cornelius Cardew, care pledează pentru regăsirea individului în resursele sale interioare, ni se par încercări interesante sub raportul fanteziei sonore. Cage, de pildă, propune ca stimul pentru a ieși din amintita stare de inhibiție, *colajul de benzi ;* ultima sa lucrare *Variations IV* nu este altceva decît un colaj pe bandă, alcătuit din zgomote ale orașului modern, din diferite fragmente de muzici foarte diferite stilistic și ca gen (de la muzică simfonică de Webern sau Stravinsky ș.a., și pînă la muzica ușoară „comercială") — operație care ar putea-o face cu virtuozitate oricine, transformîndu-se ad-hoc, într-un creator de muzică. Rezultatul sonor pe care ni-l oferă Cage este foarte discutabil, dar din această experiență reținem efortul pe linia dezvoltării sensibilității ascultătorului de muzică față de ambianța modernă, stimularea lui pentru găsirea unor valențe sonore artistice în zgomotele (sunetele) orașului.
Pe de altă parte, trebuie semnalat și fenomenul artistic, conceput nu numai pentru cei inițiați, ci cu scopul de a iniția : cele șase caiete din *Mikrocosmos* de Bartók sînt, în acest sens, un exemplu de maximă elocvență, o lucrare pedagogică menită să familiarizeze treptat (și evolutiv) cu dificultățile tehnice pe ascultător, pe cel care vrea să studieze muzica și întreg universul sonor, ritmic, timbral al muzicii contemporane.
În majoritatea cazurilor, creatorul de muzică din secolul nostru se

temporane în muzica veacului nostru. Titulatura simbolică, nume dureroase din istoria recentă, cum ar fi de pildă Hiroșima, conferă un caracter mai direct, mai agitatoric lucrărilor respective ; metafora aceasta a titlurilor și subiectelor abordate, rămîne totuși un element exterior muzicii. Lucrări ca *Threni — victimelor de la Hiroșima* de compozitorul polonez Krzystof Penderecki sau *Sul ponte di Hiroshima* de Luigi Nono sînt importante în primul rînd datorită calităților lor strict muzicale. Să facem pledoaria muzicii cu program și titluri care să încorseteze imaginația ascultătorului ar fi un non-sens istoric ; de aceea, spunem că forma respectivă este un caz limită. Se pot scrie muzici de mare ținută și dramatism, chiar dacă compozitorul nu va indica „precis" ce a vrut să „zugrăvească" prin sonoritățile sale. Forma manifest cunoaște și forme actuale de certă anvergură care folosesc și cuceririle ultimelor decenii în ceea ce privește captarea, redarea și prelucrarea sunetului muzical. Compozitorul italian Luigi Nono preconizează și de fapt a și pus în practică prin muzica sa, un nou mijloc de agitație audio-vizuală. Opera sa *Intoleranza* a fost reprezentată în 1962 la Veneția în piețele publice; numeroase difuzuoare stereofonice asigurau transmiterea sunetului, iar muzica era însoțită de proiecții de film și televiziune. Ceea ce realizează Nono este de fapt un fel de spectacol total, combinație între genul de operă și manifestația de mase.
Problema muzicii ca receptacul al evenimentelor și ambianței secolului rămîne un domeniu pasionant și vast, inepuizabil. Ne-am propus de aceea surprinderea doar a unora dintre aspectele caracteristice. Subiectul rămîne deschis.

COSTIN MIEREANU

Prezențe românești : dirijorul MIRCEA POPA

Repertoriul de operă, operetă, balete, al dirijorului Mircea Popa cuprinde peste 34 de titluri aparținînd unor compozitori străini și români din toate epocile, abordați cu egal succes și competență, cu o înțelegere superioară a sensurilor și caracteristicilor specifice fiecărui stil. Dispunînd de o mobilitate spirituală deosebită — paleta sa artistică este impresionantă, cuprinzînd peste 135 de nume de compozitori ale căror lucrări simfonice, prezentate în țară și peste hotare, au găsit în Mircea Popa interpretul sensibil și atent, fapt care relese în mod deosebit și din cronica unui ziar din Poznan... **„maniera de dirijat a lui Mircea Popa a emoționat profund publicul. În „Simfonia" de Cesar Franck el a stabilit un contact absolut cu orchestra, dînd impresia că respiră la unison cu formația pe care a condus-o".** Într-adevăr, pasiunea de a găsi adîncimi și sensuri inedite, conjugată cu o profundă cunoaștere teoretică a lucrărilor îl caracterizează în primul rînd pe artist, ceea ce a făcut ca remarcabile personalități ale vieții muzicale europene să aprecieze spectacolele dirijate de Mircea Popa : „Îmi exprim marea emoție de a asculta splendida execuție a operei „Oedip" (Alberto Erede) ; „Oedip a fost un spectacol de primă clasă ca și spectacolul excepțional cu „Lohengrin" (Mc. Caen) ; „Este pentru a patra oară cînd văd Oedip și spectacolul din seara asta mi se pare net superior celor precedente. Dacă opera a reușit să-și desvăluie toate detaliile e numai datorită faptului că a fost serios studiată și cizelată la repetiții" (Henri Gagnebin) ; „Sînt de-a-dreptul impresionat de Oedip" (Rolf Liebermann) ; „M-a uimit ansamblul Operei Române care a făcut din Oedip un spectacol grandios" (Herbert Saas).

RADU COSTINESCU

PEISAJ MUZICAL XX — KRZYSTOF PENDERECKI despre „marea simplificare"



O întîlnire între două „herbate" (acele ceaiuri modeste care se servesc, fără nici o prejudecată, chiar și în localurile de noapte ale Varșoviei) ar părea, poate, neconcludentă. Dar ea își are farmecul ei, întrucît spulberă începutul de mit al inaccesibilității, acea mantie de snobism care riscă să înconjoare — în atmosfera de „Toamnă" varșoviană — pe compozitorul polonez de cea mai mare circulație la ora actuală. Între două ore de curs la Conservatorul din Essen sau între două ședințe de juriu ale unor concursuri internaționale, Penderecki știe să găsească exact timpul necesar spre a fi prezent și „acasă" — să asiste la un număr decent de repetiții cu „Dies Irae" (piesă de festival, cu priză la public și proteste în rîndurile criticii), să facă de cîteva ori ocolul pieței din Stare Rynek și să-și mărturisească (atunci cînd vrea) frămîntările creatoare.
Totul începe, firește, de la „Lukaspassion" — oratoriu care i-a adus, pe lîngă laurii popularității, și o avalanșă de critici pe care dorește să le înfrunte cu un calm vădit. **„Sînt acuzat** — afirmă el — **și mai cu seamă în Polonia, că aș fi în regres față de lucrările mele anterioare".** Este o enunțare de „fond" care vine direct, fără nici un preambul convențional pe care, de-altfel, nu i l-ar fi permis nici timpul. Iar dacă trecuse de la sine acest prag, trebuia lăsat să-și depene gîndurile. **„Mă îndoiesc de loialitatea acestei acuzații. Creația mea reprezintă un drum lung de încercări — dacă vreți, de la** „Polymorphia" **și** „Quartetul de coarde" **încoace. S-ar putea vorbi, eventual, de încercări experimentale... însă toate acestea (ca de pildă lucrări corale, să zicem** „Dimensiunile timpului și ale tăcerii" **se află și în** „Passio secundum Lucam..."
Concepția sa despre oratoriul contemporan reprezintă o viziune cu totul personală. Se pare că scopul urmărit în „Passio" a fost acela de a reliefa textul și mai ales acțiunea, căci lucrarea este astfel concepută ca și cînd s-ar baza pe un adevărat **libret**. Am comis poate o imprudență făcînd aluzie la tradiția genului ; era, într-un fel, cam aceeași greșeală pe care o făcuse, cu puține zile înainte, și colegul meu polonez, criticul Zygmunt Mycielski de la „Zycie Warszawy", atunci cînd se referise la capodoperele barocului muzical. Fără să-și dea seama, ințepase un punct foarte delicat, iar Penderecki îi ținuse o adevărată prelegere despre „Mathäuspassion" — manevrînd, firește, planurile comparative. În cazul nostru însă, replica a fost scurtă și amabilă, deși puțin ezitantă. Evident că în lucrare pot fi identificate și elemente gregoriene... însă nicidecum ca citat ; s-ar putea vorbi de **atmosfera** cîntului gregorian, de o concepție severă a scriiturii — **„...chiar de un stil gregorian, dacă acest cuvînt poate fi folosit ca atare."**
Este originală această **evocare de atmosferă** — în ciuda ambiguității structurale pe care o implică, și pe care mulți sînt tentați s-o califice drept „muzică fără caracter". Vorbindu-mi de cele două Mise bizantine la care lucrează în prezent (într-un fel, un „Oratoriu de Paști"), Penderecki recuză cu **totul limbajul modal** ; aprecierile sale capătă chiar o oarecare vehemență : „... **aș afirma că modalismul este astăzi o cale depășită, impunînd serioase îngrădiri compozitorilor — așa cum s-a dovedit la Bartók, la Messiaen... În ce mă privește, consider inutil să mă angajez pe acest drum".** Într-adevăr, pentru Penderecki „bizantin" înseamnă **text** liturgic, un material extra-muzical, care îi dezvăluie profunzimea ritualului ortodox. Aproape în aceeași clipă, gîndul ne-a purtat la Paul Constantinescu — pe el, în parte, și din condescendență pentru interlocutorul său, iar pe mine din interes pentru genul de creație pe care-l discutăm. Concluzia a fost firească : dorește să cunoască — ca audiție și partitură — „Oratoriul bizantin de Crăciun."
Cu aceasta, discuția s-a oprit asupra muzicii românești contemporane. Și trebuie să constat (pentru a cîta oară ?) reiterarea unui adevăr care — exprimat în premise de silogism — s-ar reduce la formula **„se cunoaște destul de puțin, iar ce se cunoaște e bun".** Pentru Penderecki, acest „puțin" înseamnă, cel puțin din primul foc, **Vieru („...remarcabil** Concertul de violoncel"), **Hrisanide („...am ascultat lucruri interesante, titlurile nu-mi vin în minte")** și **Miereanu („...premiat la Bilthoven").**
Eterna discuție despre proiectele de viitor — și cine nu vorbește oare, cu plăcere, despre propriul său șantier ? Aproape pe nerăsuflate aflu detaliile textului lui Huxley pentru opera „Diavolii din Loudun" (comandă pentru Opera din Hamburg) — **„...Liebermann este încîntat de colaborarea cu mine").** Apoi despre „Concertul de vioară" (între timp s-a executat la Donaueschingen, sub titlul de „Capriccio") și din nou despre „Misele" bizantine — de fapt „Prohodul" și „Învierea" într-o îmbinare oarecum alegorică.
Ceștile de ceai s-au golit pentru a treia oară, iar plimbarea de pe Rynek Starego Miasta s-a terminat. În ultimele clipe, concluziile sînt trase tot de către el, ca și cînd ar fi părăsit o sală de curs cu intenția de a-și examina studenții a doua zi. După părerea sa, înțelegerea limbajului muzical a devenit foarte dificilă — poate și pentru că **rolurile** au crescut : la dirijor, la interpret, la public. Tocmai de aceea ține foarte mult ca „inovațiile" sale să nu fie din acelea care stîrnesc scandalul la reuniunile internaționale, preconizînd în schimb „marea simplificare" — ca stil, ca instrumentație, ca tehnică a scriiturii...
Or, în lucrările sale recente, toate acestea devin din ce în ce mai vizibile — și ne limităm, deocamdată, doar la consemnarea acestei realități.

LUCIAN GRIGOROVICI

CRONICĂ

Seară de balade

— La studioul I.A.T.C. —

Fără îndoială, baladele lui Dominic Stanca **(Gheorghe de la Boiabîrz și Închinare lui Pintea)**, nefiind scrise pentru scenă, nu-și depășesc genul. Ele rămîn undeva aproape de prelucrarea după folclor, cu inadvertențe evidente și receptarea vorbirii dialectale. Autorul cultivă cu ostentație regionalismele, uneori fără argumente filologice sigure, fiind însă atent, pe de altă parte, la atmosfera încărcată, complicată prin multele rotații ale sentimentului popular în mișcarea mai mare a istoriei naționale. Nota lirică inițială, ca în toată poezia noastră populară, prin comprimări succesive, s-a convertit în simbol, după tehnica orală. Simbolul „explică" mai bine fenomenele înlănțuite, dialectica lor obscură, decît gîndirea discursivă.

Al doilea merit însă nu mai aparține autorului ci regizorului, montării (C. Codrescu). (Balada e nespectaculară prin firea ei ; narațiunea trebuie întreruptă, introdusă în termeni antinomici, spre a deveni dramatică, adică scenică. În altă ordine, teoria modernă a teatrului (Lawson) explică forța conflictului dramatic prin însușirile personajelor. În cazul spectacolului de față, lirismul și poezia — care există fără discuție — nu sînt însușiri și nici nu le pot înlocui, fiind prea generale. Cum au procedat, în acest caz, realizatorii



(prof. I. Cojar și C. Codrescu) ? Atenți tot timpul la poezie, ei au subliniat mult, atît cît s-a putut, caracterul simbolic, mergînd la o nouă analiză a lui, precizîndu-l. Simbolul nu mai poate fi vag, el are o legătură cu realitatea, rezumă raportul dintre individ și forțele sociale inteligibile. Personajele sînt, așadar, scoase din mit și înzestrate cu viață concretă.

Fiind un spectacol realizat de studenți (clasa prof. I. Cojar) nu e lipsit de interes să observăm și lucrul cu actorii. De la început se vede că interpreții au fost mai puțin familiarizați cu concepția. Altfel, jocul lor nu a fost lipsit de calități artistice. În scena goală, fără altă viață decît aceea a luminii și umbrei, grupurile de actori s-au mișcat armonios, cu mari gesturi, sincronizate exact. Am remarcat insistența, poate exagerată, pe gestul exterior și pe rostire, gîndurile personajelor fiind, astfel, ascunse în dosul cuvintelor. Propriu-zis, contribuții actoricești au fost puține în spectacol. Poate fi notat, totuși, Răducu Ițcuș **(Povestitorul** și **Pintea)** pentru calitatea lirică a vocii, pentru prezența scenică susținută de vocație reală ; însușirea esențială a jocului său fiind economia, simplitatea mijloacelor. Cosmin Gheară (Gheorghe Catana) a fost atent la individualizarea personajului, fiind poate prea rigid atunci cînd trebuia să exprime cu mai multă ușurință a gestului, natura țărănească a eroului. În încheiere, menționăm pe Dan Verner (Rakozi) și pe Magdalena Rădulescu (Fata), aceasta din urmă puțin cam timorată, exprimînd destul de cețos o psihologie feminină parcă mai complicată decît ne apare la prima vedere.

Nu putem, în sfîrșit, decît să salutăm acest spectacol, nou, prin natura lui, în peisajul nostru teatral.

AUREL BRUMARU

CRONICĂ

Subteranul

Se întîmplă uneori ca un regizor de film să găsească o anumită modalitate de narațiune sau o anumită tonalitate stilistică pe care să pedaleze excesiv, vrînd să-și cucerească spectatorii, orbiți astfel — sărmanii ! — pînă la a nu desluși tarele reale, fiind copleșiți de truvaiul-șoc. Știam că Virgil Calotescu are formație de documentarist și ne așteptam ca *Subteranul* să poarte această amprentă. Bine, am aflat că incendiul a fost autentic, că s-a dat foc intenționat unei sonde, am notat, ne-a surprins, am fost impresionați. Dar tare mă tem că s-a repetat istoria cu muntele care a născut un șoarece. Acuma, cînd retina a înregistrat nu numai trombele de flăcări, o întrebare nevinovată : ei și ? E adevărat, o sondă proiectată pe cer arată foarte frumos, vîlvătaiele uriașe ca o ciupercă atomică sînt o imagine spectaculoasă, țițeiul acoperă dezgustător de autentic oameni și lucruri. Dar toată povestea inginerului care-și experimentează inovația chinuit și chinuitor e atît de cunoscută și — mai ales, mai ales — atît de schematic expusă, încît singur suflul documentarist nu poate salva mare lucru și nici măcar nu poate estompa caracterul factice al relațiilor umane din film.

Scenariul lui Ioan Grigorescu este foarte *adevărat*, însă prea puțin *verosimil*. Nu-i un paradox, oamenii trăiesc niște situații posibile, dar în ipostaze false. Sursa acestei erori este flagrantă : livrescul. Mulțimea de personaje se comportă și vorbește recitativ, după șabloane, în lungi poziții statice, teatrale, cu replici șlefuite, nefiresc de corecte. Cum poate convinge o inițiativă ca aceea a secretarului de partid (evident, Mircea Bașta !) care, în plină luptă pentru stingerea focului, găsește de cuviință să facă pe detectivul, umblînd pe rînd după fiecare împricinat, ca să discute, vorba lui, „ca de la om la om" ? Cum a rămas necenzurată acea cumplită banalitate „Sufletul e mai important decît frumusețea", chiar dacă e rostită de personajul cel mai filozof printr-o înțelepciune „existențialistă" (evident, Emil Botta !) ? Există, nici o grijă, și eroul malefic, întruchipat de un inginer bineînțeles, aparent realizat și de fapt mediocru și bineînțeles invidios, cu enervante rictusuri stereotipe, aparținînd — evident ! — lui Constantin Codrescu.

E drept, se vehiculează în film idei prețioase despre „dreptul de a greși", despre curajul îndrăznelii, despre necesitatea riscului, dar toate acestea sînt doar enunțate frumos, se ciocnesc numai frazele, nu și caracterele, care se află într-un conflict de suprafață. Și atunci, nu poate avea decît o rezonanță autoironică sentința finală „începe alt subteran !" Deci, sensul figurat al cuvîntului nu fusese nici măcar o intenție a autorilor, ci parcă o promisiune de serial ! S-a consumat multă energie, ideile erau probabil frumoase, dar efectul e întristător de oarecare. Și dacă n-ar fi fost, cu talentul lui, Costea Ionescu Tonciu... Dacă într-o secvență oamenii se apropie de sondă înaintînd în linie, ca la atac, sau în altele dialoghează plictisitor în cadre asemenea, în schimb, rămîn memorabile secvența salvării puștiului Virgil-„Marconi", cu tonurile de negru-infern, parcă rău prevestitor, și lunga secvență finală de după distrugere, cînd totul se liniștește și se topește în aburi tîrîndu-se printre „ruinele" ca de cataclism, ca de sfîrșit de lume. Să mai adăugăm, consolator, foarte bunele prezențe ale Leopoldinei Bălănuță și a lui Toma Caragiu, și să ne resemnăm. Cum am mai făcut-o de atîtea ori...

SERGIU SELIAN



Amprenta

Mărturisim, cu toată părerea de rău, că nu am înțeles prea mare lucru din filmul lui Vl. Popescu-Doreanu. De vină nu este poate nerăbdarea, curiozitatea și dorința — chiar dacă pripite, în schimb legitime — de a viziona un film mai acătării, cît, și în primul rînd, această slabă peliculă.

Ne întrebăm — pentru a cîta oară ? — dacă *astfel* de filme dețin o valoare cel puțin utilitară, întrucît una artistică nu au.

S-a amintit deseori despre anacronismele și poncifele care exortă *strădaniile* unor regizori de a epata sau a-și dovedi într-un fel originalitatea. Exemplul *Amprentei* nu dezminte.

Regizorul Popescu-Doreanu confundă legile dramaturgiei cu decupajul — un decupaj arbitrar și rigid. Congruența dintre diversele planuri ale povestirii este gîtuită și, în cele din urmă, dizolvată, dar logica trenează, întrucît însăși construcția definitivă a scenariului — decupajul — este eronată.

Tentația pentru o narațiune *polițistică*, cu pete și fulgerări de sensuri, a fost ajustată după tipare prezumțioase. S-a urmărit cu obstinență crearea unei tensionalități a acțiunii în mod artificial, ignorîndu-se virtualitățile dinamismului, de certă gradație, ale scenariului. În felul acesta, camera nu și-a putut aduce contribuția atît de fatal revendicată în filmul de suspensie. Ea înregistrează pasiv o arie a faptelor și locurilor al căror unghi de vedere este cel „sugerat" de decupajul greșit.

Teatrul acțiunilor din film — în fond, o realitate citadină comună pentru noi — nu-și dezvăluie psihologia, el oferindu-se anonim, diluat, fals. A identifica (Hotel Nord, Gara de Nord, Barul C.) nu înseamnă nimic pentru spectator. El urmărește, înainte de toate, minuția și precizia detaliului investigat. Odată intervenit suspensul, spectatorul se simte smuls din toropeala acestei opulențe audio-vizuale și reacția lui de surprindere demonstrează o quasi-cunoaștere pe care un bun regizor o exploatează cu ușurință. Vl. Popescu-Doreanu procedează exact invers, obligîndu-ne la o gîndire fragmentară, cu neputință de finalizat și deci sterilă.

Personajele se înscriu, prin jocul lor, în orbita aceleiași eclipse (nu elipse !). Cu unele excepții (E. Schäffer, P. Sava, C. Brezeanu) participarea este pur formală. Reacții standard, fizionomii alterate de rutina scenei, expresivitate compusă ad-hoc. Nu personaje vii, cu o viață pe care am putea-o defini — într-un plan secund — în multiplele ei implicații, ci măști desenate în linii și trăsături șarjate, neconvingătoare.

Desigur, filmul de aventuri și cel polițist recurg la măști însă nu la cele imobile, dirijate prin telecomandă, ci la tipuri capabile să susțină o portretistică particulară printr-o interpretare autentică și atît de complexă, încît cu adevărat ne „obligă la gîndire" (ca să citām pe regizorul Deleanu). Nu ne mai miră astfel nici cezura teatrală care însoțește dialogurile, evident parazitare pe fondul dinamicii filmului (cazul special este maiorul Vlad). Gust excesiv pentru butadă stufoasă, sinuoasă, livrescă.

Dacă Paul Sava și M. Fotino devin cei mai simpatizați eroi, asta se datorește mai degrabă înfățișării lor, decît poantelor debitate, de data asta fără cezură. Împreună, ei alcătuiesc cel mai fantomatic tandem al povestirii.

Amprenta nu rămîne străin unei oarecare inspirații. Sînt cadre în măsură a ne inculca bănuiala. Dar, se ignoră unul dintre elementarele adevăruri estetice. „inspirația", oriunde ar veni ea, este filtrată și prelucrată de personalitatea artistului pînă la devenirea care se numește *artă*.

N. I. TOMA



DICȚIONAR FILM

GHEORGHE NAGY

1957 — Două lozuri — **împreună cu A. Miheles**
1958 — D-ale carnavalului — cu A. Miheles
1959 — Telegrame — cu A. Miheles
1960 — Bădăranii — spectacol filmat cu Sică Alexandrescu
1963 — Lumină de iulie
1964 — Globul de cristal — scurt-metraj color
1966 — Vremea zăpezilor — premiu pentru scenariu la cel de-al III-lea Festival Național al filmului de la Mamaia.

În afară de scurt-metrajul **Globul de cristal** — povestioară naivă, filmată corect — preferințele regizorului Gh. Nagy se pot grupa în : ecranizări (o denumire sub care trebuie să intre filmele după piese și schițele lui Caragiale, și spectacolul filmat cu Bădăranii la Teatrul Național) și filme de actualitate, inspirate din viața satului (ultimele sale două lung-metraje). Despre cinematograful conținut de prima categorie este foarte greu de vorbit.

Lumină de iulie pornea de la un scenariu (Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru) considerat atunci ca „aducînd un conflict de o veridicitate apropiată cu cea a documentarului". Regizorul a fructificat însă prea puțin virtuțile textului. Filmul a strălucit prin remarcabila imagine a lui Ovidiu Gologan.

Vremea zăpezilor (scenariul : Fănuș Neagu și Nicolae Velea) a fost — fără îndoială — o depășire. Filmul aduce, pe lîngă problematica de actualitate, un univers de o frumusețe severă : lumea unui sat dunărean.

MIRCEA MUREȘAN

1956 — asistentul lui V. Iliu la Moara cu noroc
1960 — colaborează la scenariul pentru scurt-metrajul Pietonul **realizat de Al. Boiangiu**
— debutează în regie, semnînd scurt-metrajul Toamna se numără... ; **colaborare și la scenariu (cu Sütö Andras)**
1963 — Partea ta de vină
— colaborează la scenariul Liniște
— regia Al. Boiangiu
1965 — Răscoala — **Cannes 1966 — Premiul pentru opera prima — Mamaia 1966 — Premiul pentru regie**

„Efectele de imagine și de mișcare, racursiurile și alte violențe căutate ale modului de exprimare nu sînt greu de obținut pentru cine știe neapărat foarte multă meserie. Am refuzat artificiile și încărcătura de limbaj (...)" Această declarație de principii făcută în paginile revistei „Cinema", după premiera **Răscoalei** este, dincolo de adevărul relativ pe care îl conține, definitorie pentru regizorul Mircea Mureșan. Într-adevăr, nici **Partea ta de vină,** nici **Răscoala** nu contrazic aceste propoziții. În ambele filme există, alături de o certă înclinație către un realism apropiat de documentar, o permanentă preocupare pentru un mod cît mai clar de a nara.

În **Partea ta de vină,** scenariștii (Francisc Munteanu și Petre Sălcudeanu) încearcă să surprindă viața unui mare șantier, urmărind prin evoluția eroului principal, Mihai Brad (Sebastian Papaiani), unele probleme ale tineretului. Și, în prima parte, reușesc. Reacțiile personajelor au adevăr, sînt firești. Forțînd însă momentul transformării eroului recurg la o intrigă — numită atunci „polițistă" — uzată, de aceea, îngrozitor de banală : eroul este acuzat pe nedrept de furt. Și de-aici... Nici regia nu a putut birui („fără artificii") platitudinea atît de la îndemînă a scenariului. O notă bună pentru imaginea lui Nicu Stan, cu care M. Mureșan colaborase și la **Toamna se numără... —** și, mai apoi, în 1965 — la **Răscoala.**

Scenariul lui Petre Sălcudeanu, după romanul lui Liviu Rebreanu, i-a oferit regizorului nu numai posibilitatea de a se dedica unui larg suflu epic, dar și de a depăși strictul expozeu de fapte. De multe ori, analiza obiectivă, rece, este depășită. Și atunci, filmul transmite ceva din forța rudimentară dar necruțătoare a răscoalei.

O tipologie — în cele mai multe cazuri foarte bună.

MIHAI CREANGA

Zagreb, toamna, 1967

Intersecții între UNIVERSITATE ȘI TEATRU

Într-o curte imensă de pe strada Savska din Zagreb — e aici un cinematograf, un auditorium rond, un studio teatral, un bar cu grădină și havuz, o sală de expoziții, o încăpere pentru dans, cît un hangar — la sediul minuscul al Festivalului studențesc internațional, după ce mi se ia geamantanul din mînă și primesc, fără împotriviri, îmbrățișările a patru dezinvolte membre ale Comitetului, sînt întrebat : și trupa română ?

Au trimis după ea o scrisoare, două invitații și trei telegrame, amintind mereu că echipa noastră a fost premiată de cîte ori a participat și că e foarte așteptată. Încerc să explic absența, nu par (și nici nu sînt) prea convingător — de altfel au și un răspuns al unui for studențesc bucureștean, din cuprinsul căruia nu reiese nimic limpede — așa că rămîne să deplîngem împreună faptul că anul acesta... Mi se arată un cotidian prestigios care critică sever organizatorii fiindcă : „n-au știut să-i aducă din nou pe români". Și nu-i numai asta, îmi destăinuie foarte tînăra și mereu surîzătoarea președintă Iasna Petriț : în peisajul general al Festivalului, dominat de o literatură sceptică și colorat cam sumbru în grotesc-tragic, montările alerte, spirituale ale lui Andrei Șerban, pe optimismul funciar și setea de ideal ale dramaturgilor Alexandru Mirodan și Ecaterina Oproiu, au fost elemente stenice de echilibru. Ne lipsesc, deci, și sub raport programatic. Vor fi prezenți oare la anul ? Nu știu ; făgăduiesc doar să retransmit invitația, de pe acum, unui factor responsabil.

În curte, pe sub cele douăsprezece steaguri, forfotesc personaje pestrițe, flăcăi cu plete bălane și mărgele la gît, fete tunse, cu pipe marinărești între dinți livizi, viețăți de gen nedefinit, crunți bărboși meridionali și imberbi scandinavi cu favoriți, indieni măslinii în gulere celuloidate, negri în picioarele goale, elvețieni rubiconzi. Ce poate galvaniza oare această populație de Turn Babel, ce fel de artă e în stare s-o zguduie ? Dar iată că în sală se lasă o tăcere de templu și se ascultă cu evlavie ; că, pe scenă, suedezele care umblau ziua în cămăși de noapte, joacă grav, răscolitor și pur ; că scoțianul care amintea un erou din Clochemerle semănînd cu Vercingetorix sau cu o gravură a Sfîntului Ioan Botezătorul rostește de la tribuna consfătuirilor zilnice o pledoarie bărbătească, mișcătoare prin patosul ei intelectual, pentru angajarea socială a teatrului contemporan.

Teatrul studențesc este, în principalele sale înfățișări, un teatru *serios*. Dacă e să-i credem pe criticii iugoslavi — și cred că merită să le creditām impresiile publicate — anul acesta au fost la Zagreb și unele spectacole neconcludente. Dar nimeni n-a fost acuzat că ar fi pus în scenă fleacuri. Studenții de la Sorbona l-au adaptat pe Rabelais și au elaborat scenic o fină și laconică hiperbolă comică, adjudecîndu-și premiul I. Italienii din Bari s-au adresat comediei lui Büchner *Leonce și Lena*, croații din Zagreb au optat pentru John Arden, polonezii pentru Gogol. Au pus în circulație și autori tineri, din mediul universitar, asumîndu-i, asimilîndu-i. Și uneori și-au scris singuri piesele, ca acel necunoscut regizor olandez, Ludovic de Boer, care a fost distins pentru calitatea meseriei, după părerea mea egal în ea cu iluștri directori de scenă europeni. De altminteri, nimeni nu mai consideră în acest perimetru că amatorismul artistic ar avea mai puține ori mai modeste obligații față de public ; modele tangibile sînt socotite spectacole de răsunet ale lui Brook, Planchon, Strehler, Zefirelli, iar competiția e angajată cu ceea ce e mai îndrăzneț în arta modernă, într-o aspirație dovedită spre un act cult. De aceea, în unele țări europene, tocmai confluența universității cu teatrul împrospătează necontenit avangarda, Paul Binerts, președinte al Federației internaționale a teatrelor studențești (cu sediul la Zürich) a și conspectat, de altfel, în expozeul său de la seminarul postfestivalier, mișcarea teatrală a studenților, nu ca o îndeletnicire de cerc închis, ci ca o posibilitate experimentală neistovită în înnoirea firească — dar nu și ritmică, nu și continuă — a artei scenice contemporane.

Căci mai toate aceste echipe, îndeobște sărace în recuzită și decor, explorează cu succes bogăția necuprinsă a gestului și mimicii, metaforizează prin mască și rîvnesc spre cunoașterea totalității mijloacelor actoricești și regizorale de a plasticiza idei, extrapolînd sensurile imediate ale textului spre zone înalte de meditație, practicînd un teatru prin excelență *experimental*. Toate reuniunile artistice internaționale ale studenților — nu numai ediția de la Zagreb 1967, ci și cea de la Parma, de la Nancy ori Istanbul sau Wroclaw — au, incontestabil, acest caracter. Se experimentează noi modalități de influențare intelectuală a spectatorului, pe coordonatele comediei ironice împotriva vodevilului salonard, ale tragediei politice în pofida dramei caramelate, ale jocului suplu, substanțializat, de o frumusețe austeră contra agitației pletorice, perorației cu gîlgîituri și caligrafiilor moi. Extraordinarul *Hamlet* (pe o parafrază a lui Charles Marrowitz) al studenților din Utrecht, experimenta ideea că prințul danez trăiește într-un univers de inamici fățiși sau perfizi pe care-i va putea ucide doar murind ; căci ei nu trăiesc decît prin el și vor pieri o dată cu el. Spectacolul afirmă că această moarte e eroică. Fiecare actor joacă mai multe roluri, scena e nudă, nu există costume — numai maiouri negre — schimbul de înfățișări, atitudini, stări de spirit e prompt, rapid, electrizant.

Experimentul se consumă — chiar și la italieni, aflați sub înrîurirea unui stil mai sulemenit, sau la suedezii din Lunds, psihologizanți, lenți, — într-o unitate de concepție și de expresie ireproșabilă, într-o rară stăpînire a meșteșugului și cu o disciplină scenică de cel mai înalt calibru, fără erori de mișcare, fără încurcături, fără hiatusuri ori devieri de sens. E, probabil, și un reflex al rigorilor spiritului academic. Evident, nu se poate vorbi global de profesionalism, dar că acest teatru studențesc, cel puțin prin reprezentanții săi de frunte, aspiră acum eficace spre o *cultură profesională* elevată, e de netăgăduit. Albert Hunt, teatrolog britanic, și Anatolie Iufit, profesor sovietic, au vorbit, în chipuri diferite, despre ponderea pe care a dobîndit-o azi teatrul studențesc în lume. Am amintit, la rîndu-mi, printre altele, — în cadrul importantului seminar consacrat noilor tendințe ale artei spectacolului, structurilor noi și comunicării moderne cu publicul — despre formele lapidare, novatoare, rezultate din profesionalizarea complexă a actorului amator, pe care le-au propus experimentele studențești cu *Șeful sectorului suflete* și *Nu sînt Turnul Eiffel*, primite cu atita interes de opinia publică teatrală românească și de foruri internaționale ; am avut satisfacția să întrevăd în masiva aprobare cu care au fost întîmpinate aceste considerații o încurajare indirectă către continuitate și integrare mai decisă a valorilor noastre, atît de specifice, în contextul internațional.

VALENTIN SILVESTRU

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ



din sala Kalinderu

De fapt, expoziția celor 13 tineri pictori, absolvenți în parte ai „Institutului de Arte Plastice N. Grigorescu", ilustrează tendința cea mai interesantă, ca orientare a preocupărilor tinerei generații, de explorare a universului plastic, pe cele mai diverse coordonate estetice, pe cît de variate, pe atît de complexe în inovări și reînnoiri ale viziunii plastice. Preocupările de a găsi noi mijloace de expresie, de a supune vocabularul plastic la multiple modalități de abordare tematică și ideatică, se arată la tinerii pictori ca o posibilitate ce depășește în faza actuală experimentul, axîndu-se astfel pe importante și fructuoase definiri, ale unor personalități bine conturate, bine individualizate. Ceea ce s-a cucerit de către tinerii pictori este o anume autonomie a mijloacelor plastice, în raport cu tema și motivul de inspirație propus. Dens și impulsiv în același timp, Horia Bernea găsește astfel sensuri profunde unui peisaj sau unui portret, printr-o deliberare a formelor, în același timp arbitrară, integrate în pînză de un psihism neliniștit, omnipotent, ca rezultatul unei identificări complete, cu morfologia vocabularului plastic utilizat. Valențe poetice însă, depășind nihilismul fără recurs al lui Bernea, le găsim la Mircea Milcovici, care abordă o soluție de mediație, între exercițiul spiritual și meditația dialectică, evitînd astfel anecdoticul și oprindu-se asupra aspectelor poetice ale grafiei și cromaticii, realizează o imagine unde termenul halucinatoriu dă un surplus de expresivitate pînzelor sale. Meditațiile lui Barbu Nițescu creează o lume unde metafora exclude dramaticul, dar care menține fabulosul, de o pregnantă factură onirică, paralelismul cu întreg sistemul de permanentizare a instanței favorizate, atemporale, și cu caracter de vis, propriu pretărilor metafizicii, găsindu-și însă în Henry Mavrodin un interpret bine personalizat. Fantasticul lui Mavrodin este axat în întregime pe incongruența halucinatorie a universului transcendental ; procedeul imaginativ de reconfigurare într-o viziune onirică a elementelor realității capătă în viziunea lui Mavrodin certe și valoroase atribute poetice. Mitologia lui Mavrodin sintetizează fabulosul într-o formă ce menține prin precizia execuției întreaga atmosferă de neliniște pe care se axează toată problematica picturii metafizice, de producere a unor „suprarealități", cu calități eminamente fantastice. Puterea de imaginație a lui Mavrodin o regăsim la Paula Ribariu, într-o interpretare expresivă și sugestivă, a unei mitologii mai apropiate de sensurile umane ce le capătă existența, viziune de asemenea cu complexe rezonanțe în lumea visului și cu o preocupare în plus de a reda metaforei toate calitățile poetice, realizate de altfel cu o rară forță imaginativă. Tragicul rămîne la nivelul umanului, oniricul la sensurile directe ale unei cosmogonii mitologice, Paula Ribariu apărîndu-ne astfel ca interpreta unei veritabile stări sufletești, ce se află într-o continuă și directă comuniune cu poezia vizionară spontană ce este conținută de temele mitice tratate.

Și Florin Ciubotaru, prin același sistem de redimensionare — cu certe valențe onirice — ale grafiei și cromaticii subtil utilizate, creează un fantastic ce se arată în această fază, mult mai epurat, dar tot atît de expresiv și dens, reținînd pe pînză imagini pline de rafinament, printr-o decantare a formelor, pline de un lirism secret. Mai angajat pe valorificările expresive ale calităților desenului și cromaticii, în sensul căutării unei expresivități a narativului, de inspirație folclorică sau din icoanele de lemn, Mihai Olos tratează materia cu un vădit meșteșug de artizan, realizînd imagini sugestive de stilizări grafice și cromatice ale motivelor. Mai viguros, dar în același timp de o mare sensibilitate căutînd reflexele luminii și ale materiei în spațiu, continuu tensionat de o forță interioară Șerban Gabrea dezvoltă un univers plin de vibrație lirică, care de la narativul estompat într-o cromatică extrem de elaborată se epurează și se simplifică către un abstract informal, plin de stil și de vibrație, de o sugestivă forță interioară. Gabrea denotă imense posibilități și resurse creative, atît în tematică cît și în mijloacele de expresie, abordările complexe ale domeniilor de explorare a picturalului, răspunzînd unei autentice și complexe profunzimi creatoare.

În altă serie de preocupări, stilizările Carolinei Iacob, rezultatul unei viziuni poetice asupra copilăriei, se interferează cu o imaginație ce operează în domeniile de primă aparență a realității și care dezvoltă o imagine dictată de impresii spontane — nu fără lirism însă — asupra aspectelor preferate din lumea naivă a copilăriei.

Pictura lui Marin Gherasim se desfășoară în schimb pe o arie ce nu depășește un descriptiv uneori greoi, dar care denotă resurse certe de evoluție, posibilitățile de care dispune artistul nefiind încă exploatate cu o maximă preocupare. Mai definit ca stil, Bănulescu afirmă o modalitate plastică cu puternice reminiscențe din sfera picturii suprarealiste și nu fără reale calități picturale, el abordează însă o simbolistică proprie, care poate fi încă elevată valoric, sub raportul invenției și al înțelegerii pe diferite coordonate, a tehnicii fantasticului. De altfel, insuficient reprezentat. Bănulescu menține încă în el capacitatea unui artist care se va dezvolta pe multiple arii de investigare a imaginarului și care încă nu s-a exprimat în totalitatea sistemelor de configurare ale acestuia. Spirit cartezian, Ion Stendl își îndreaptă centrul preocupărilor către ordonările în spațiu, ale unor elemente mecanice sau geometrice, ceea ce îi va permite o permanentă explorare în spațiu a formelor, raționalizate de altfel extrem de savant, de un adevărat și pasionat cercetător în multitudinea tuturor raporturilor grafice și cromatice, ale materiei picturale ce este guvernată aici de o rațiune lucidă și profund elaborată.

Astfel, sub aspectul revalorificării unor resurse pe care tinerii artiști expozanți nu și le-au putut înfățișa pînă acuma decît fragmentar și neconcludent, actuala expoziție a celor 13 pictori stabilește coordonate valorice cu mult mai eficiente în fața publicului, diferitele tendințe și orientări ce animă tînăra pictură fiind reprezentante actualmente mult mai dezvoltat și mai nuanțat. Dacă Șerban Gabrea este favorizat cu cele trei pînze expuse, de evoluția personală ce se produce în intimitatea procesului său creativ, dacă și Horia Bernea ne prezintă o etapă decisivă a evoluției sale, aceea a regenerării unui peisaj sau figuri umane. printr-o tranziție de la forma non-formă, ca și la Mircea Milcovici sau Florin Ciubotaru, care își continuă încă evoluția, formulările unui Barbu Nițescu însă sau ale unui H. Mavrodin își continuă aria cercetării pe aceleași domenii analitice de investigare a subconștientului și halucinantului, așa cum ni s-au prezentat cu celelalte ocazii. Înțeleasă sub acest raport, diferențierile estetice ale actualei expoziții devin implicit evaluări valorice, privind multitudinea preocupărilor tinerilor expozanți, care contribuie astfel la afirmarea unor modalități variate și înnoitoare, sub raportul definirii unor noi intenționalități estetice, ca expresia importantei contribuții pe care tinerii pictori o afirmă la dezvoltarea artei moderne.

PETRE ANDREI

STIL ȘI MANIERĂ

Au trecut aproape patru decenii de cînd, într-o cărticică modestă, — intitulată **Autentic și neautentic** — aforistul subtil care a fost Max J. Friedländer, renumit cunoscător și istoric de artă, făcea observația pertinentă că bunele maniere le dobîndești, pe cînd stilul îl ai sau nu-l ai. Despre secolul XIII — arăta el — spunem că a clădit în **stilul** gotic, despre secolul XIX spunem că a clădit în **maniera** gotică. Între manieră și stil criticului german i se părea că există deosebirea care desparte confecția de creație. Friedländer nu se îndoia că accepțiile cuvintelor se schimbă o dată cu epoca. Și într-adevăr, astăzi noțiunea de manierism tinde s-o înlocuiască pe cea a începutului de baroc ; implicit conceptului de manieră i se atenuează nuanța peiorativă.

Cu toate acestea, nu mă pot impiedica să recunosc valoarea deplină a observației lui Friedländer. In fața unui tablou de Aman ai impresia netă a manierei. Te uiți la peisajele de la Brebu ale lui Luchian și simți imediat că aici e vorba de stil. La primul imaginea trădează pe undeva virtuozitatea lui Fortuny, aplicația lui Meissonier, mondenitatea lui De Nittis, contopite laolaltă în ceva ce s-ar voi o anumită manieră picturală a epocii. La Luchian e altceva. Indărătul lui nu identifici niciodată o personalitate străină anume. Nici chiar numai vag. Recunoști doar un semn al timpului în modernitatea viziunii. Și știi că această viziune aparține post-impresionismului, însă nici unui post-impresionist. Aman aplică un lucru învățat, deprins, știut. Luchian e ingenuu. Pe cît e de comodă reflexiunea unuia, pe atît e de riscantă sponteneitatea celuilalt. Tablourile ultimului sînt întotdeauna proaspete, dar întîlnești și destule nerezolvate, deviate de imboldul țîșnirii. Cel dintîi e mult mai egal cu sine, aproape că nu coboară, nu urcă. Îți dai seama că Aman **știe** ce face, acolo unde Luchian pare să procedeze ca un iluminat !

Să fie oare maniera conștientă și stilul un produs involuntar, o ordonare misterioasă a subconștientului ? Stilul e o sinteză elaborată, maniera în cel mai bun caz o sinteză preluată, consecința unei economii mimate. De aceea conștiența manierei se mișcă într-o ordine inferioară a lucrurilor, în timp ce ingenuitatea stilului presupune, îndărătul aparențelor, o foarte rațional organizată năzuință spre superior ; numai că această năzuință apelează mai mult la intuiții și mai puțin la concepte. Uneori se ridică și Aman pînă la stil. Pallady avea dreptate să-l admire în portretele de femei. Aici maniera e părăsită datorită ostilității fățișe pe care i-o manifestă sobrietatea împletită cu grația și cu noblețea ; tot ce e adiacent a fost eliminat.

Așadar, stil și manieră sînt concepte care realizează o diferență de nivel (tot Friedländer a făcut precizarea). Cine însă se poartă garant pentru măsura acestui nivel ? Ce ne conferă certitudinea că peisajele de la Brebu sînt superioare priveliștilor de parc ? Poate cineva să-și depășească subiectivitatea cu atîta evidență încît verdictul său să frizeze obiectivitatea științei ? Este locul să constatăm că stilul abstrage, acolo unde maniera se mulțumește să rezume. Într-o parte avem de-a face cu o operație spirituală elevată, în cealaltă cu una care se mărginește la o matematică terestră : scade fără să esențializeze, reduce fără condensare. Priveliștile de parc ale lui Aman înoată în amănunte plastic semnificative în vreme ce peisajele de la Brebu ale lui Luchian sînt puternic epurate de lest.

Dar cînd afirmăm despre cineva că lucrează în maniera lui Luchian, nu înțelegem implicit prin aceasta că pictează în stilul autorului anemonelor ? Iată de ce Friedländer asimila pe drept stilul cu creația autentică și maniera cu fabricatul : mă uit la un tablou de Luchian și la unul de Traian Cornescu și văd imediat că la ultimul ceva nu e în regulă. Parcă simt o sforțare de penel, o inhibiție a mișcărilor, o opreliște, depășită, dar nu fără poticnire ! Manieristul se folosește de un tipar, stilistul e însă cel care îl creează. Primul e afectat, al doilea e natural. Că e vorba de original și de copie, sau numai de model și versiune, și într-un caz și în celălalt, obligația respectării tiparului răpește spontaneității verva inspirației. Într-o aceeași viziune, Cornescu e mort acolo unde Luchian trăiește. Maniera e întotdeauna mecanicistă, deși aceasta nu exclude finețea. Stilul presupune fluență, chiar dacă mobilitatea lui rămîne ascunsă vederii obișnuite. Maniera poate da cel mult aparențele unei spontaneități reflectate și aceasta numai atunci cînd pentru cel ce o practică mimarea a devenit o a doua natură.

Reproșăm cîteodată unui artist că a căzut în manieră, înțelegînd prin aceasta că își repetă viziunea, exploatîndu-și propriile procedee fără să le aservească unei creșteri calitative. Autopastișările de stil nu sînt deci altceva decît comportări manieriste prin abuz de rutină. Artiștii mari n-au știut întotdeauna să se sustragă acestui pericol. În anii sfîrșitului și ispitit de succes, Grigorescu și-a reluat în serie ciobănașii și carele cu boi. Indiscutabil că stilul său a suferit, invadat de manieră. Cine însă, în aceste tablouri, ar putea să delimiteze exact unde începe stilul și unde sfîrșește maniera, sau să stabilească proporțiile ? Intervin ponderi atît de fine, proprii unei frecvențe atît de îndelungate cu ansamblul operei, încît numai rareori acuitatea simțirii ajunge să fie dublată de facultatea cunoașterii. De aici se desprinde că între stil și manieră, granița presupune un ținut al interferențelor, un tărîm al relativității. Sînt zone de întrepătrundere cu pragul mobil, încețoșat. Se alunecă ușor din una în cealaltă, de la mai sus la mai jos, de la chintesență la simplul ei simulacru, de la stil spre manieră. Nici una din aceste două noțiuni nu poate fi absolutizată și orice lipsă de nuanțe în apreciere înseamnă pericol de eroare

RADU BOGDAN

Expoziția Vicențiu Grigorescu

Departe de a fi irealistă, pictura lui Vincențiu Grigorescu pendulează între tensiunea rigidă, devenită rigurozitate arhitecturală, gestul impulsiv, o veritabilă explozie a culorii și meditație lirică, ce surprinde și integrează culoarea într-o armonie optică de o remarcabilă expresivitate. Imaginația privitorului re-creează spațiul, propus de artist, reinventează continuu culoarea și ritmul. Dialogul cu pînza devine, pentru privitor, o experiență poetică, soluțiile lui Vincențiu Grigorescu, niciodată facile, sînt adevărate exigențe, sensibile în refuzul succesiv, care a jalonat evoluția sa, de a face concesii a-picturalului. Un pictor în plină desăvîrșire creatoare.

Desenele și colajele lui Ion Bițan

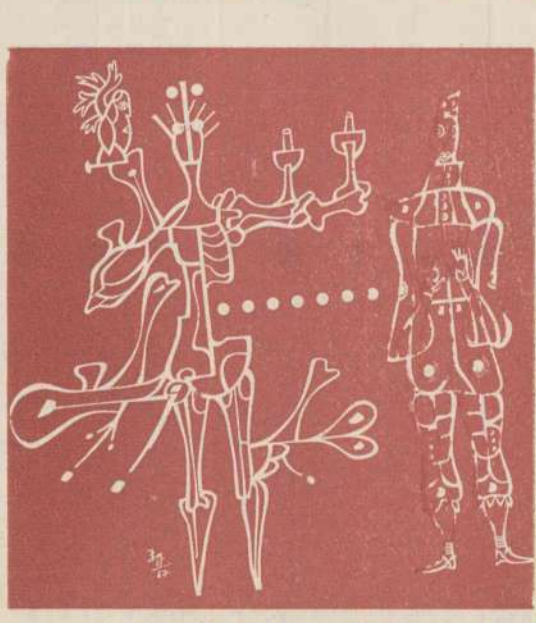
Libertatea execuției, în dezvoltarea unor ritmuri figurate într-un spațiu ce se dinamizează automat, tașismul liric al lui Bițan, reconstituie, în desenele de la Dalles, o întreagă antologie de forme-semne, proiectate în vidul ilimitat.

În opera lui Bițan, inevitabila epurare a figurativului către un abstract liric, ce se înscrie pe linia ideogramei, este un moment evolutiv decisiv. Tașist, liniar, action-painting, lirism, dinamism esențializat în simple tușe, Bițan ne apare ca un desenator exemplar. Lîngă intensitatea grafică a desenelor, devenite adevărate poeme, într-o progresie temporală mai elaborată, colajele, liberate de anecdota grafică, ne proiectează într-o administrare savantă a spațiului, de subtile raporturi cromatice, devenite în întregime o entitate omogenă și monolitică. Fără să ezite, plecînd de la o definiție strict a gestului pictural, evocîndu-l pe Kline sau Tobey, Bițan ne apare în desăvîrșirea acestei complicate dialectici intime, de creator pentru care necesitatea picturii devine o permanentă și necesară întrebare asupra ei însăși.

ANDREI DOICESCU









Grafica unei stări de tranziție



Benedict Gănescu nu face parte din categoria artiștilor care supraviețuiesc prin noutatea fiecărei creații, ci dintre aceia care consumă cu perseverență toate resursele unei anumite formule. Azi, graficianul a devenit o prezență distinctă, personajele sale se opun ironiei și fragilității omulețului lui Gopo. Gănescu refuză aproape cu ostentație linia ondulată, el suprapunînd asupra conținutului existenței forme precise, forme care resimt ecourile unei stranii mecanizări. Ființele sale aparțin domeniului solidelor, ele par construite din piese metalice, lipsite de lejeritatea mișcărilor naturale.

Grafica artistului înseamnă deseori o meditație asupra viitorului tipologiei umane. Este un univers în care afecțiunea și ironia sînt mai adînc emoționante tocmai datorită acestei solidificări în care pare că a intrat umanitatea. Descoperind resursele inatacabile ale existenței, Gănescu se declară subtil graficianul unei lumi de science-fiction, din care însă toate gesturile mărunte, toate zîmbetele noastre, toate micile noastre răutăți n-au dispărut, ci dimpotrivă încălzesc aceste organisme făcute din roți dințate, șuruburi, cilindre. În același timp, pericolul nu este înlăturat, căci cea mai mică neatenție poate supune spiritul aceluiași regim al uniformizării, în care omul apare ca exemplar de serie.

Benedict Gănescu își transformă formula sa artistică în expresia unei stări de instabilitate, de contradicție neîncetată între labilitatea spiritului și rigiditatea formei. Aici nu ne mai putem permite să neglijăm viața noastră interioară, continuu amenințată de invazia mașinii. Această grafică ce pare uneori monotonă ascunde o frumoasă atitudine a artistului în fața existenței de azi, a nobleței și a dificultăților ei.

GEORGE BANU

Ion Luca Caragiale — „Un om pentru care lumea exterioară există“

ESEU

Idriot, arvanit, sau poate chiar turc, cel mai vechi ascendent atestat documentar al lui Caragiale este bunicul său, venit în Țara Românească ca bucătar al lui Vodă Caragea. În orice caz, levantin. Pentru Ion Luca însă, el poate fi la fel de bine cu Caraccioli, așa cum voia fiul acestuia, Mateiu. Etimologia numelui este de interes cu totul exterior, de almanah literar. Dar originea est-mediteraneană nu e indiferentă, și ea fixează, predestinat, zodia sub care se naște opera — pisc intangibil al artei literare românești și, în adevărata valoare, universale.

Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de cîini vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială — au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria casă — fie ea maghernită sau palat —, de unde îl alungă zăpușeala, muștele și nevoia de pălăvrăgeală.

În mitologia greacă, ca și în folclorul arab, soarele este un tînăr frumos, puternic. Viața decurge într-o lumină plenară, care trece aproape brusc la întunericul profund. Penumbra lipsește și taina nu sugerează transcendentul ; lumea senzorială apare unica posibilă, cea metafizică (în sens etimologic) rămîne nebănuită sau negată. Modalitatea estetică virtuală este realismul.

Popoarele sud-europene cultivă o artă dominată de existență, fantezia mitică însăși nedepășind un antropomorfism raționalist ; proporțiile adesea uriașe din zona limitrofă Asiei sînt totuși impuse logic de intenții practice, realiste (duhul lămpii lui Aladin e gigantic pentru a avea puteri nelimitate).

Prin sîngele strămoșilor, temperament și propria voință (în măsura în care voința poate cizela și accentua predispoziția naturală), Caragiale este un realist exemplar. Mitică trăiește într-un mediu absolut material, care-l înglobează firesc și pe care nu-l suspectează de a fi „vălul Maiei“ pentru că nu se distanțează de el ; deci nici nu-l observă, după cum natura nu se valorifică decît prin orășeanul care-i acordă semnificația primitivismului regenerator. Singura exercitare a intelectului este pur pozitivă și decurge din nevoia normală de a se realiza în plan social. Coriolan Drăgănescu acționează simptomatic, ca și „nedemnul nepot demn de unchiul nedemn“, ca Guvidi și Caracudi, care, „avînd apucături americane“, este așteptat de „un frumos viitor ca ziarist român“. Nae Ipingescu, „amicul x“ și „voluptoasa“ coană Lucsița nu pot avea complexe de conștiință, iar domnul Georgescu, drapat în mantie neagră, pe cap pălărie cu boruri largi, reflectînd singuratic la condiția umană, în timp ce valurile mării în furtună vin din noapte să i se spargă la picioare, este de neconceput. Costică Parigoridi, levantin organic sociabil, refuză solitudinea, combătînd într-o joi, 21 mai, hram al preafericiților sfinți împărați Constantin și Elena, odiosul „repaus duminical“. Viața se scurge circular între slujbă, stradă, berărie și, eventual, relații de familie. „Moșii“ sînt un eveniment și atmosfera de bîlci produce delicii bucureșteanului, tip eminamente sudic. Natura poate apărea cel mult prin fereastra trenului de Sinaia, ori în ipostaza vegetală, aceasta totuși organizată artificial în parcul-promenadă, unde se produce muzica militară — „mult public de elită și lume de jos destulă“ —, eterna piață orientală, acum cu pomi și iarbă. Amorul fie „se tratează“ deja (obișnuit în triunghi), fie se aranjează printr-o tîrguială vizînd, fără idealism de prisos, fireasca finalitate (triunghi în perspectivă). Altfel nu există, sau „nu mai are nici un haz“. Un Stasache-Othello n-ar mai fi „nenea“ Stasache, și nici Tiberiu Bumbeș nu poate iubi ca Hyperion, fiindcă „se uită foarte cruciș“.

Și pentru Creangă, integral realist, natura e indiferentă, iar dragostea nu presupune speculația psihică în gratuit, nici autoanaliza anihilant lucidă — prilej de autotest. E terestră și ca sentiment în sine, de fapt inexistentă. Făt Frumos-porcul nu e Ștefan Gheorghidiu. Femeia este apreciată practic, în măsura în care se face utilă gospodăriei. Experiența și modul de a gîndi robust, popular, nu permit iluzionarea : „eu însă îți spun prietenește că fetișoara asta are trei coaste de drac într-însa ; și chiar cea mai bună dintre femei încă tot mai are una“. Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul și divinizarea femeii sînt atitudini specific romantice. Realismul nu constă, așadar, în finalitatea involuntară a artei — cunoaștere de esență prin intuiție —, ci dintr-o anume selecție temperamentală a relației imanent-transcendent. Vocația metafizicului nu se pierde și nu se cîștigă ; există sau nu. Iar Caragiale, hotărît, reacționează numai la impulsurile lumii imanente ; chiar „fantasticul este tratat realistic“ (G. Călinescu). Realismul, premisa majoră a artei sale, se potențează specific prin comic.

Petrarca credea a-și fi „clădit monument peste veacuri“ prin „Africa“, nepreţuind „Canzonierul“. Boccaccio, bătrîn, se proclama cu superbie autor al cîtorva poeme manierist mitologice, altfel prozaice și plictisitoare, renegîndu-și impudicul „Decameron“, care totuși a făcut din el, negustor florentin din Trecento, scriitor al lumii. Macedonski, începînd o opinie devenită loc comun acceptat axiomatic, se încîntă de „Nopțile“ sale, cea „de decembrie“, atît de artificioasă, dîndu-i crize narcisiste ; dar viitorul va reține, probabil, în primul rînd, excelenta „Poemă a rondelurilor“. Și Caragiale a trecut prin acest daltonism în fața propriei opere : după perioada concediilor, la maturitate, scrie nuvele naturaliste, considerînd serios că abia astfel se realizează artistic, devreme ce insistă vreo zece ani.

Un evreu — neam cu sîngele obosit de o istorie începînd cu Biblia (iată premisa ereditară) —, amenințat, este cuprins treptat de o angoasă devorantă, care-l duce la reacții monstruoase și nebunie. Neica Stavrache, circiumar înstărit, primește în custodie averea fratelui mai mic, popă șef de tîlhari (atavismul este acum neliniștea activă), și, obsedat de posibilitatea revenirii acestuia, înnebunește. Evoluția spaimei este urmărită metodic, în acumulările succesive, pînă la punctul paroxistic : alienarea. Ambii sînt temperamente închise și solitare, izolați de societate și prin meseria pe care o practică ; cadrul meteorologic este semiîntunericul umed autumnal, accentuat maladiv de zidurile groase și apăsătoare ale hanului. Piața orientală, însorită și neîngăduind solitudinea, nu poate deci favoriza angoasa obscură. Tipul sociabil, aflîndu-se în contact permanent cu oamenii, nu se interiorizează ; activitatea sa psihică rămîne superficială.

Dar Leiba Zibal are antecedente individuale, iar Stavrache este dezumanizat de avariție, ambiție ajunsă în gratuit, motivată social însă ca punct de plecare. Atitudinea naturalistă se corectează și nuvelele se susțin prin excelența unui condei de rafinată sobrietate. În schimb, „Păcat“ este de departe mai slabă. Un seminarist (din nou izolare și pereți cu igrasie) are o aventură erotică cu văduva unui paralitic de bună familie ; copilul va crește vagabond și este întîlnit peste o vreme de tată (fericită coincidență) în timp ce-și face numărul de tristă bufonerie într-o cafenea, amuzînd orășeni cu sufletul pervertit de civilizație și avere — clișeu al melodramei cu intenții de asanare socială, în maniera Sofia Nădejde. Preotul duce băiatul, salvat, în sat, unde mai tîrziu, fiica sa legitimă, îl va iubi cu o patimă incestuoasă. Avertizați, cei doi nu întrerup legătura și infortunatul părinte (și el cu instincte sanguinare) îi ucide. Nuvela, care s-ar fi cuvenit a fi scrisă de un Vlahuță plus părintele Gala Galaction, surprinde la Caragiale.

„O făclie de Paște“, „Păcat“, „În vreme de război“, ca și „Năpasta“, sondează abisul instinctual, care răbufnește dominat în zona activității conștiente și o determină. Esențială este propensiunea către rezolvarea prin catastrofă a hybrisului. Motivul aparține clasicismului antic.

Un loc comun al istoriei literare consideră clasicismul „du romantisme dompté“. Dar clasicul, din nevoia rațională de unitate și logică, organizează geometric universul, care apare rigid și finit. Liniștea imperturbabilă este efectul concepției statice. Clasicul canonic nu acceptă relativitatea în timp și spațiu a categoriilor morale și nici „mutația valorilor estetice“. Romanticul autentic nu-și poate „dresa“ neliniștea structurală, sensibilitatea sa comunică ocult cu misterul acestei lumi. Doar realismul se poate converti în clasicism ; orice clasic e inițial un realist. Clasicismul presupune proiectarea în abstract a datelor existenței senzoriale. Sensul este de la fenomen la categorie. Caragiale tinde către clasicism, de a cărui estetică ține refuzul excesului. Rezultă teoretic ideea de artă-meșteșug (alegoria meseriilor — azimărie, croitorie) și principiul permanenței. Predilecția programatică pentru reproducerea mișcării vizibile în timpul real (unitatea de timp aristotelică aparține în fond realismului) duce practic la evitarea analizei explicite. De aceea, „Caragiale nu cultivă ceea ce se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral“ (T. Vianu). Clasicismul lui nu este pur ; el „are gustul culorii, al pitorescului“ (P. Constantinescu), dezvoltate voluptuos într-un baroc senzorial. Povestirile balcanice se datoresc probabil în egală măsură civilizației uniformizante a urbanismului german — deșteptîndu-i prin reacție gustul pentru pitorescul mahalalei orientale — și nostalgiei de vîntură-lume bătrîn, care, în ajunul marii treceri spre strămoși, simte chemarea pămîntului originar. Hagialîcul se consumă în plan estetic. În „Kir Ianulea“, Caragiale nu umple cu vopselele indicate desenul tipărit, ca într-un joc de copii preșcolari. Valoarea excepțională a povestirii este voluptatea ușor comică de a recrea piața orientală, cu lumina și larma ei fermecătoare. Altfel spus, nu colorează conștiincios, ci uzează de conturul modelului ca pretext pentru a turna peste tot o unică culoare, țipătoare și plină de viață ; interesul cade pe bucuria culorii în sine, nu pe actul de a colora. La Machiavel, povestirea e sobră ; finalitatea rămîne demonstrarea martiriului bărbatului familist, reflex al unui misoginism temperat și vag amuzant. Pluton, într-un infern organizat convențional mitologic (Minos și Radamante sînt judecători), ține în fața „principilor“ subpămînteni un discurs, cu demonstrații și perioade în cel mai pur stil al elocvenței clasice. Caragiale își ridică oriunde iubita lui mahala levantină, Dracii vorbesc în stilul reverențios al epocii și Scaraoschi este un pașă despotic, cu tabiet, darnic în lovituri, dar familiar la modul fanariot.

Roderigo di Castiglia, după ce face dovada averii și calităților sale, „își alese o copilă tare frumoasă, Onesta pre numele său“. Levantinismul trăiește în stradă, abordează dezinvolt trecătorii și are gustul cozeriei. Canonul muțeniei nu e firesc decît în nord ori extremul asiatic. Deci, Ianulea o cheamă întîi pe Kera Marghioala (baba locvace putea absenta ?), pentru a plasa o anecdotă licențioasă aflată în repertoriul de cafenea al lui Caragiale *). El își adoră soția conform bontonului balcanic de la începutul secolului XIX : „Cum poftești dumneata, fos-mu, parigoria tu kosmu !“ Și, firește, după ce la „Claponul“ și „Moftul“ venirea ofițerilor ruși în 1877 — se pare „cam prea foarte“ agreată de doamnele bucureștene — fusese o sursă continuă de glume, sărate și nu tocmai, Caragiale nu rezistă tentației de a-și oferi din nou prilejul. Acrivița, o altă coană Luța, face oral cronica scandaloasă fanariotă : „că a prins-o o dată bărbatu-său, ziua-n amiaza mare, la Turloaia, la chiolhan, la iarbă verde, cu **consulul muscălesc** (subl. mea — M.V.) și cu alți drăngălăi ; țiganii îi trăgeau de unul singur „măi cazace, căzăcele !“ și ea, duduia, juca numa-n papuci, cu palmele-n ceafă ca un maladeț zaporojean“.

Tot interesul povestirilor balcanice constă în pitorescul bazarului, ca simbol al unei lumi cu concepție de viață specifică. Efectul este de mare rafinament artistic. Balcanismul rezultă la Caragiale, ca și la Ion Barbu, din atitudine intelectuală convertită estetic ; la Pann este inconștient și involuntar — mediu natural.

Trecutul reprezintă în sine o valoare potențial artistică : sentimentul timpului presupune conștiința lirică a devenirii, deci contact intuitiv cu durata, unica realitate a existenței, după Bergson. Reveria este indispensabilă :

„Fantazie, fantazie, cînd sîntem numai noi singuri. / Ce ades mă porți pe lacuri și pe mare și prin crînguri.“

Timpul devine astfel reversibil :

„Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleași vremuri mă găsesc... / Și simt cum de atîta ploaie / Piloții grei se prăbușesc.“

Pierzînd suportul geometric al austeriei cronologii, timpul se dilată brusc în neant ; angoasa abisului copleșește :

„Și mută-i gura dulce-a altor vremuri / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec.“

Lui Caragiale, sentimentul timpului îi lipsește în chip absolut. Doar „Din carnetul unui vechi sufler“ pare a mărturisi în subtext o vagă nostalgie bonomă, de bătrîn petrecut în mediul actorilor din vîrsta de aur a primitivilor teatrului românesc. Amintirea a estompat mizerabila nesiguranță a vieții nomade, nereținînd decît farse ușor desuete. Nuanța este regretul fără dramă al propriei tinereți, nu timpul metafizic.

MIHAI VORNICU

*) Berăria este prima sa scenă și „momentele“ au avut întîi versiuni orale, ca și poveștile lui Creangă.

CRONICA CENACLULUI JUNIMEA

Duminică, 22 octombrie. A debutat în proză poeta Gabriela Melinescu citind „Farfuriile zburătoare și alte întîmplări din Bubahtia și Spurcătica (fragmente). „Urmărită cu satisfacție... această proză e admirabilă și se situează într-o tendință a artelor moderne. (Dumitru Micu), „există substanță... creația unui regat fantezist, familiaritate de ton“ (Marin Tarangul), „o reactualizare a romanului picaresc“ (Mihai Neagu Basarab) „o proză alegorică“ (Victor Ivanovici), „de înaltă intelectualitate“ (Oancea Viola). Cei care s-au arătat nemulțumiți de acest debut au fost puțin numeroși, de la 1, Petru Popescu („nu constituie un succes la nivelul poeziei“), cu Ilie Roșianu („experiment, dar la nivelul căutării fără finalitate“) și cu Parfenie Draga, pînă la 4, Valeriu Oișteanu „realizare literară submediocră“). În orice caz „ciudatul“ debut al Gabrielei Melinescu a convins și nu ne rămîne decît să-l vedem concretizat într-o plăcută carte de proză. În a doua parte au citit tinerii poeți Onuț Jaleș („poezia lui J.O. nu e indiferentă de obiectul ei“ — Virgil Mazilescu, „promite, iar din punct de vedere lucrativ cîteva versuri sînt remarcabile“ — Adrian Păunescu, „J.O. își **vorbește** prea mult poezia“ — Victor Ivanovici, „practică o filozofie total de suprafață“ — Parfenie Draga etc.), Ion Iancu Dinu („un oarecare joc al cinismului, n-are stare metaforică“ — Marin Tarangul, „talent autentic, poezia e frumoasă, cu elemente de forță“ — Petre Ion „nu mai pot asculta așa ceva nici treaz, nici beat“ — Petru Popescu etc.) și Rahmut Dorin („ne convinge de labilitatea unor metafore, există un anume ton adresativ“ — Vintilă Ivănceanu, „folosește cuvinte care șochează“ — P.D. etc.). Cu acest prilej poetul Ștefan Iureș l-a evocat emoționant pe Nicolae Labiș. În încheiere, Florian Pittiș, dintr-un bun obicei, a recitat „Spinoasa problemă a nopților“ de Geo Dumitrescu și astfel ședința s-a sfîrșit cu aplauze.

Duminică, 29 octombrie. Au citit versuri Adrian Dăscălescu, Dumitru Constantinescu și Tudor Vasiliu. Acesta din urmă, încă elev, a întrunit cele mai multe din aprecierile participanților. În acest sens luînd cuvîntul : Ion Rotaru, Adrian Păunescu, Virgil Mazilescu, Marin Tarangul, Luiza Cristescu, Seb. Reichman, Const. Constantinescu și Atanasie Victor. Generalizînd pe marginea fenomenului poetic actual, lectorul Eugen Simion și conf. univ. Romul Munteanu au sfîrșit șirul aprecierilor în cenaclu. În încheiere, Emil Botta a recitat din M. Eminescu și Lucian Blaga, de aceea și de data aceasta sala de lucru a cenaclului „Junimea“ a tremurat sub aplauzele participanților.

Duminică, 5 noiembrie. Prozatorul Dumitru Dinulescu a avut plăcerea să citească două povestiri, „Sanda goală“ și „Priveghiu“, interesante, care-i confirmă talentul său deosebit de al altora. „Proze scrise cu o rară inteligență lingvistică“, (Petru Popescu), „prozele lui D. D. au meritul hotărît de a fi între grotesc și tragic prin practicarea colajului cu mici scheme onirice“ (Vintilă Ivănceanu), „vrînd să fie neapărat obiectiv a pierdut orice participare afectivă“ (P. C. Chitic), „anunță un prozator de valoare, apreciez umorul lui“ (Adrian Păunescu), „atmosferă de marionete“ (Luiza Cristescu), „exploatează viziunea macabrului în cotidianul cel mai vulgar, efectele fiind reușite prin dezumflarea actului de groază“ (Vera Călin), „nu m-a entuziasmat, existența noastră are nevoie de o proză care să nu ocolească tragicul conflictelor, nehotărîrea între ironie și grotesc îl face să fie, vai, și el autor liric“ (Eugen Simion). În continuare au citit Constantin Călin („poezii interesante, cu unele pasaje f. frumoase“ — P. Popescu, „anumite colocvialități care devin gratuit lingvistice“ — V. Ivanovici, „sugerează o mistică a lucrurilor obișnuite“ (Vera Călin) și Adrian Păunescu. Ultimul a provocat controverse vii între participanți : „mă dezamăgește lipsa filtrului intelectual, poezie de tip retoric care dacă s-ar scurta..., dimensiunea este dată de viteza gîndirii, d.p.d.v. al gestului e o poezie plebeiană“ (Petru Popescu), „unul dintre cei mai importanți poeți dintr-o literatură“ (V. Ivănceanu), „problematizează tragicul“ (Marin Mincu), „Calul, fiul Troiei, poezie pe care aș socoti-o de geniu“ (P. C. Chitic), „necesară în literatura momentului“ (A. S. Ionescu), „un torențial, răsturnarea miturilor, respingerea unor șabloane de viață“ (Vera Călin), „poezia lui A. P. poartă într-adevăr o cușmă frigiană, cu un oarecare orgoliu,... spirit deschis, neliniștit“ (Eugen Simion). Oricum, nu s-ar putea spune că Adrian Păunescu n-a smuls și de data aceasta florile succesului deplin, fiind mereu chiar și pentru denigratori cel puțin un poet interesant !

Duminică 11 noiembrie. După ce Ion Alexandru a prezentat o minunată elegie filozofică de Heidegger — Drumul de țară, au citit Virgil Mazilescu, Niculae Comănescu (versuri) și Florin Gabrea (proză).

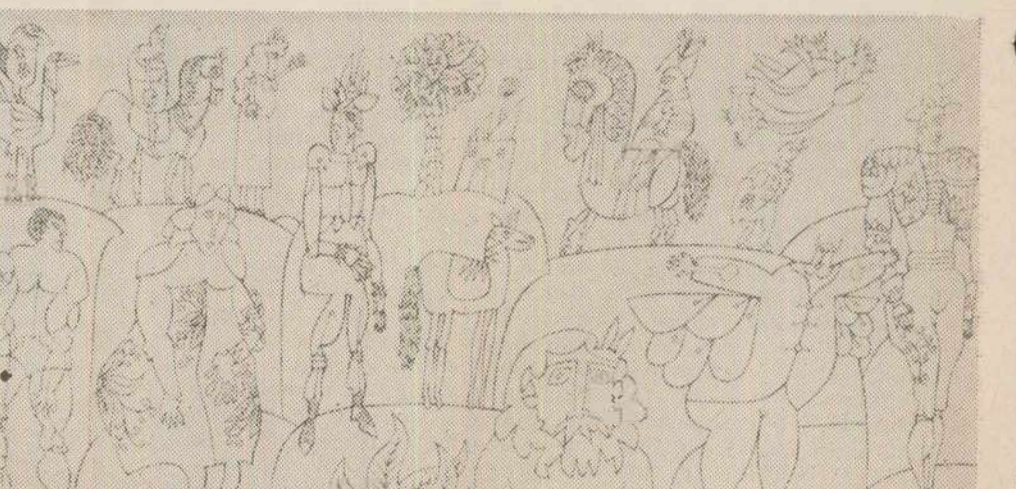
„Metafora lui Mazilescu nu vine din matcă, ci dintr-o cantitate respiratorie“ (Marin Tarangul) „un tip de poezie dificilă, în trepte, apel la natural prin onomatopee (A. Păunescu), „poezie de stări, versurile nu se pot fractura, comunicare prin sintagmă“ (V. Ivănceanu), „poezii plăcute, are farmec, are umor, are imaginație, are pregnanță, în privința sonului animal fascinația e mai veche“ (Nina Cassian), „uzitează clișee surrealiste fără a-și face un scop din surrealism“ (Ștefan Stoian), „poezia lui V. M. este o poezie compusă, meditată îndelung și se anunță foarte interesantă“ (Eugen Simion). „Cantitate de epos mai mare la N. Comănescu“ (M.T.), „cîteva poezii sînt bune“ (A.P.), „are solemnitate, poezia este arborescentă și a o scanda logic ar fi o greșeală“ (Nina Cassian). Florin Gabrea („Mai întîi aleasa inimii“, „Lecția“) își justifică pe deplin talentul : „descinde din Țepeneag, cu un fantastic derivat din existența cotidiană, plasticitatea planului concret mult superioară planului subteran“, (S. Damian), „prozele nu au avut farmec pentru că F.G. nu și-a ales încă temele vocației sale“. (A. Păunescu) „Încercarea prin acumularea de date de a sugera foarte mult, mă nemulțumește prin disparitate și abundență formală, fond de influență îngust“ (P. Popescu), „refuză anecdoticul, fraza are un conținut strict, precis și material“ (Ștefan Stoian), „publicabilă, tehnica de confuzie între real și fantastic“ (Eugen Simion).

IULIAN NEACȘU

ION PUIU SAVA

Prietenului meu

La moartea prietenului meu
sunau impușcăturile ceasului facerii mele
lepădată luna
îmi lăsă sărutul minții sub capacul gîndirii
să-l mut nestrivit
și-n sîngele sorbilor ce ne-au dus groaza
mai departe de casele noastre
un Hristos de lemn a lipsit
de pe icoana mea pierdută
la ușă un cîine flămînd
vorbea cu ochi de oameni
ploile coborau cu sîngele lui
în casă trăia cu-n tată mai mult
cu-n tată, mai puțin.
Mîna ta udă am simțit-o sub tălpi
și răstigniri mă țin
puțin mai sus de pămînt
sarcina înțelegerii mele
este să mă prind rădăcini în jos
spre cele mai mari pămînturi
a vieții mele.
Și inima care tot prin ele o voi
primi-o treptat
în corăbiile bănuite ale pieptului
Florile vor cădea în urmele noastre
pînă la vremea
cînd vom fi mai tineri
și va trebui să ne schimbăm
arborii incandescenți de pe frunte
cu urmașii noștri
și se va turna zăpadă
măcinată în noi
ca în clopotele de bronz
de pe turnurile vederii.
Știu sarcina mea
s-o capăt creierul bărbăției
în bătăturile sîngelui tău
și soarele
care, în ora morții tale
l-ai dorit
în bătăile ceasului
facerii mele.



CONSTELAȚIA LIREI ● DANIEL TURCEA

Amănuntul revelator care ne forțează să consemnăm existența unui nou poet, Daniel Turcea, este marea libertate formală cu care scrie el, rod normal al unei libertăți mai profunde, de gîndire. Daniel Turcea e student la Arhitectură. Face parte, după cîte se spune (observați că legendele se nasc, indiferent de celebritatea numelui unuia sau altuia !), din grupul de la Arhitectură. Numele prim pe care revista noastră l-a lansat, dintre ei, este Constantin Călin. De asemenea, Florin Gabrea, tînăr prozator de talent, și-a văzut numele tipărit de cîteva ori în Amfiteatru.

Daniel Turcea încearcă cosmogonii impresionante, sparge cuvintele și uită în copilărie semnele de punctuație, scrie sincopat și emoționează prin ansamblul poeziei sale. El n-are nici o teamă de cuvinte, de poezie, de univers.

PEȘTERA

I. Cosmogonie și dragoste

Între ceața și-mbrățișările
Acestei eliberări totale
Albastră bezna căderilor
(Ou)
Din lunecare în cojile albe
Ale uitării depline

Pentru că acolo se țes
Posibilitățile surde
Înecate în aburii așteptării
Care dilată, dilată
Pînă aproape de coasta disperărilor
Tulburi
De unde totul ia proporțiile
Unei Elice
Uriașe. Se-nalță

Stele rare de opiu se-nchid
Catedrale de aer își vîntură
Sînii turlelor mîinilor
Celui din urmă Manole
Largă această trăire
A lumii în vis
Aplaudă

II. Dimensiuni

Iertați fie marinarii
Oriunde debarcă la țărmuri
Iertate iubitele lor
De o singură zi
Cea mai lungă
Și-i poartă în pîntece
Pînă la țărmuri
Femeia vioară
Corabia în lemn.

III. Corabia

Spînzurată-n catargele legii
Pe punți de diamant mai lucid
Decît singur
Ai ascuns de nebuni o femeie
Vînt de pierzanie — păsării culburile
Cu vine de sînge
Și gest de argint te-a iubit

IV. Ouă însîngerate — Metamorfoza

Rece și caldă
Nebunul de sare
Mînă de alge depuse

V. Marea

Întunecat verde
Zbaturile tale
Uitară corabia în lemn adormit
În dimineața acestei mări
Vă veți trezi de rădăcina pădurii
E semn că această corabie
Încet a-nceput să digere
E semn că apa s-a osificat
Într-o fantastică șiră a spinării
Invadînd uscatul
Să-și caute carne
Să-și fluiere carne

E semn că nebunia sării
A văzut totul
Și cristalele
Desfăcute s-au limpezit
Semne verzi au apărut ca din senin
De forma unor zbătute șopîrle
Din această lume e bine să fugi
Sensul acestei lumi este aerul
Înfrumusețînd păunii întîmplărilor
E ca și cum
O pleoapă de sare
E ca și cum
Un iris.

HELIADE PRECURSORUL

EDIȚIA critică a operei lui Heliade Rădulescu este un eveniment nesperat. După încercările lui G. Baiculescu și D. Popovici de a pune ordine în (probabil) cea mai confuză operă a literaturii române, cine și-ar mai fi închipuit că întreprinderea va fi reluată și dusă la capăt ? Temerarul s-a găsit în persoana lui Vladimir Drimba. Prefața exhaustivă aparține lui Al. Piru. N-am de gînd să discut acum ediția (care, împreună cu aceea alcătuită de Adrian Marino pentru Al. Macedonski este contribuția cea mai importantă din ultimii ani în materie de retipăriri) și nici să scriu o cronică ; mă întreb totuși de ce n-a rezistat autorul tentației de a lăsa pe dinafară „cîteva poezii ocazionale și cîteva traduceri lipsite de valoare", din moment ce alte destule poezii ocazionale au intrat în primul volum și, nici vorbă, numeroase traduceri fără însemnătate vor intra în al doilea. E neîndoielnic — ca și în cazul ediției Macedonski — că autorii n-au omis nimic esențial ; însă omisiunea nu-și avea rostul într-o retipărire așa de ambițioasă. Cine va mai compune vreodată o ediție Macedonski sau Heliade, refăcînd întreg aparatul critic, numai spre a-i adăuga cîteva zeci de strofe ? Volumul apărut cuprinde poezia. Las amatorilor de erudiție netulburată emoția redescoperirii lui Heliade ; cartea și studiul introductiv al lui Al. Piru le stau la dispoziție. În aceste rînduri mă interesează poetul, cel dintîi mare poet al epocii moderne. El a fost însă așa de puțin citit, în general, și limba poeziilor lui a devenit adesea așa de dificilă încît meritele de pionier i se recunosc numai în virtutea obișnuinței. Totuși Heliade rămîne un poet excepțional, în cîteva momente cel mai mare poet al nostru de pînă la Eminescu, superior lui Alecsandri și lui Alexandrescu și lui Bolintineanu. Stînjeneala unora în fața poetului se explică prin impresia de neisprăvit a operei ; există în Heliade, începute, multe lucruri promițătoare. Puține din ele au fost duse pînă la sfîrșit. În proiectele acestea însă (ca și în proiectele de tinerețe ale lui Eminescu) se găsește, prea rar dezvăluită, o poezie extraordinară, de o îndrăzneală de concepție și de expresie nebănuite. Citind cu atenție, nu e greu să înlăturăm ceea ce e cu adevărat caduc în versurile lui Heliade. Cam tot ce a fost scris înainte de 1830 e astăzi neglijabil. Abia în *La moartea lui Cîrlova* ne întîmpină imagini ce nu sînt la îndemîna oricui : „Și eu sînt ca metalul ce plînge după tine. / Prin focuri de durere trecut și lămurit. / Și patimile repezi izbind inima-n mine, / Fieștecare scoate un sunet osebit..." Și poemele de după această dată sînt inegale, unele ilizibile, neîndemînatice alcătuiri de cuvinte care troznesc din toate încheieturile. Dar în altele se poate observa cum Heliade anticipează aproape toate direcțiile în care s-a dezvoltat poezia română de mai tîrziu. Cel puțin trei din înfățișările poeziei noastre se află în embrion la Heliade.

Este mai întîi un Heliade pamfletar teribil (în poezie nu mai puțin decît în proză), creatorul unei limbi plastice și violente. Încă în *Visul*, anterioară anului 1835, dăm de acest portret arghezian : „Parcă era femeie... trăsături amestecate / Se gîlcevea pe fața-i de nevoiaș bărbat : / Lungă, lungă, subțire și oase înșirate, / O sprintenă momîie forma grozavu-i stat / / Ochii îi era negri și-un foc în ei de sînge, / Subt ei un nas lung, groaznic umfla fatale nări ; / Gura-i, un iad de largă, voia cochet a strînge. / Scălîmbu era-n fața-i, în trupu-i, în mișcări. / / Galbenă și uscată fața-i cea lunguiață, pînă la urechi buza-i d-ocară-nveninată. / Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta. / / Picioare de insectă ce foametea vestește / În veci nesățioasă cu cinstea se hrănește / De la strein și unde, făr-a putea-o da". În *Ingratul*, blestemul ne aduce numaidecît în minte nu doar pe Bolintineanu, dar, iarăși, pe Arghezi : „Să tremuri ca un cîine în rane schilăvit. / / Ca molepsit de crime veninul s-aibi în tine, / Și-n casele ce intri să vezi a curăți / Ca urmele de șarpe, și urma după tine, / Cu apa cea sfințită în preajmă a stropi. / / Pribeag vei fi în lume, fără lăcaș, culcare, / Și cin'te va atinge se va simți turbat, / Nici viermii în mormîntu-ți nu vor afla mîncare, / Că vor muri d-otravă din trupu-ți veninat". În sensul folosit de Călinescu, Heliade este întîiul balcanic în literatura noastră. El are, înainte de Anton Pann (nu și de Budai Deleanu, pe care însă nu-l cunoștea), gustul limbii colorate, pitorești, a mahalalei, și, dacă în exemplele de mai sus, remarcabilă este puterea expresiei, densitatea limbii care se folosește de cuvinte putrede, leneșe, tîrîtoare, colcăind de venin și sclipind de mucegai, buboase și puturoase, alteori îl surprindem jucîndu-se cu cuvintele, scurgîndu-le de veninul lor. Iată *Cîntecul ursului*, o prelucrare (mai drept : o invenție) de folclor, în felul pitarului Hristache, dar pregătind un stil : „Tinga, tinga, na, na, na, / Pui de papă satura, / Meștereasa ne ghicește, / Și de bine ne vestește ; / Iar prin lume se răsună / Că acum e piază bună. / Meștereasa te-mboldește, / Păru-ți smulge și-l pîrlește / Că e bun de speriat. / Babele te-au descîntat : / Ca să nu fi deocheat, / Drept în gură te-au scuipat. Diuha ! Diuha, măi !"

Tot Heliade e și creatorul acelui stil „realist" în poezie, care va atinge culmea în Alecsandri, Coșbuc sau Ion Pillat. În *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*, modelele sînt încă foarte evidente și Heliade nu reușea nici mai mult nici mai puțin decît, în acest gen, Cîrlova sau Alexandrescu : „Soarele după dealuri mai strălucește încă, / Razele-i rubinoase vestesc al lui apus, / Și seara, pînditoare subt fiecare stîncă, / Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-n sus". Peisajul e lumesc, străbătut însă uneori de fantasme, înfiorat de neliniști. Înainte de Alexandrescu în *Umbra lui Mircea la Cozia*, Heliade știe să sugereze freamătul, tulburarea naturii în așteptarea unui eveniment inexplicabil : „E viu tot împrejuru-mi ; frunza frunzei șoptește / Și iarba-ntreabă mușchiul : aici cine m-a-adus ? / Zidul ca o fantasmă deasupră-mi se lățește ; / La spate-mi ca gigante se-nnalță turnu-n sus, / / Par vii și stau ca moartea, cu toate nemișcate, / A năvăli ca moartea, stafii, umbre-n conjur. / Trec și retrec, se uită asupră-mi ațintate / De noaptea pasări cobe fîlfîie împregiur" (am citat după variantă). *Zburătorul* este o poezie așa de perfectă și de rotundă, încît putea fi scrisă de Coșbuc sau de Pillat. Coșbuciană e mai ales îndemînarea de a pune în vers tînguirea fetei (ca în *Dragoste învrăjbită)*, convorbirea țărăncilor. Izbitoare e naturalețea, însă o naturalețe dacă se poate spune așa, prefăcută, artificială. Este o limbă țărănească obținută artificial : „Tot Zmeu a fost, surato, / Văzuși, împielițatu, / că țintă l'alde Floarea în clipă străbătu! / Și drept pe coș, leicuță ! ce n-ai gîndi spurcatu ! / Închină-te, surato ! — Văzutu-l-ai și tu ?" Din pastelul pămîntesc, rural, va ieși Alecsandri și, după el, atîți poeți moderni : „Era în murgul serii și soarele sfințise ; / A puțurilor cumpeni, țipînd parcă chema / A satului cireadă, ce greu, mereu sosise, / Și vitele mugînde la jgheab întins pîșea...".

În sfîrșit, este și un Heliade vizionar, căutînd nu aceste peisaje lumești ci materia fumegîndă a începuturilor de lume. În *Serafimul* și *Heruvimul* găsim frumoase imagini ale contopirii sau ale nepotrivirii sufletului cu lucrurile. Descrierea furtunii — prin tehnica repetării și acumulării, care e și a lui Budai Deleanu — anunță o poemă cu totul ieșită din comun, *Căderea dracilor*. Totul este acum văzut de sus (o vastă perspectivă eminesciană aflăm în *Mihaida*, la începutul cîntului al doilea), și poetul rostogolește cuvintele ca pe niște stînci arzînde, cu o imaginație a colosalului geologic nu mai puțin tulburătoare decît a lui Eminescu în *Memento mori* sau în proiectele din tinerețe. Îndrăzneala concepției ne uimește și astăzi și dacă poetul sfîrșea, după cum începuse, poemul *Anatolida* (din care *Căderea dracilor* reprezintă o primă versiune a cîntului inițial) am fi avut, nici vorbă, o capodoperă. *Căderea dracilor* înfățișează „tronul Părintelui veciei", sub „Cortul Preatăriei", înconjurat de legioane de heruvimi și de serafi într-aripați care cîntă Osana. Alături de Tatăl ceresc, cu el de-o ființă, stă Fiul. Capacitatea de a exprima lucruri foarte abstracte e nebănuită ; „Pe-același tron, de-a dreapta, născut în preștiință, / În sînul celui veșnic, de îngeri nevăzuți, / Din veci era și Fiul, cu Tatăl de-o ființă / Ca dînsul fără margini și fără început". Tatăl voind să-l glorifice, „ca verb și creator", un Arhanghel rămîne însărcinat de cuvînt : „Plesnește al lui creștet. Născu Păcătuirea". Duhurile cerești sînt robite de vicleana arătare / cuvîntul, cugetarea / și împărăția cerurilor e cuprinsă de o agitație nepomenită : „Bubuie cerul, se scoală împăratul, / Duduie eterul, că pasă mînia. / Fulgere volvoare în spațiuri plesnesc, / Focul se-ntinde și curăță păcatul ; / Marea izbucnire oprește veșnicia. / ... / Foc negru și roșu lumina se preface / Plumb e ușurința și cerul se desface etc..." Poetul are ambiția de a înfățișa căderea spirituală ce „cu mult este mai mare" „ca oricare cădere ce e materială". Imaginile acestei căderi întrec, ca imaginație, tot ce s-a scris în poezia românească de pînă la Eminescu. Căderea e comparată cu smulgerea plantelor „din marea încentrare", cu ieșirea din axe, cînd eterul și lumina se aprind și se înnegresc, cînd văzduhul șuieră de volvori și universul întreg plesnește : „Cad unul peste altul, grozavă e izbirea ! / Sar flăcări fără margini, în spațiuri, se întind ; / Năprasnici, grele duhuri răzguduie zidirea, / Eter, lumini, materii, topesc, negresc, aprind / / Și cad și cad ca mintea, s-afundă cît tăria, / Vîrteje ascuțite și tot se ascuțesc. / Și șuieră volvoarea, răzbubuie vecia, / Cu cît se mai afundă cu-atîta se-nnegresc. / Pleznește universul și bezna se despică ; / Tartarul se deschide ; de foc un ocean / Se-ntinde fără margini ; și demonii tot pică / Cei mari mai înainte din toți mai greu Satan. / / Acesta ca pămîntul, ca soarele... mai mare ! În repeziunea minții, cu zgomot ajungînd. / În Tartar urlînd cade, s-afundă ca-ntr-o mare. / O gaură ca lumea deschide bolborînd / ... / / Ca unde-ntărîtate cînd stă o vijălie, / Dar unde fără margini, cînd leneș cad, plesnesc. / Așa munții de flăcări, dup-astă grozăvie / În flux plesnesc, se-nalță, iar cad și iar plesnesc. / / Tot zgomotul s-alină și nu mai e vedere, / Adînc, mare-ntuneric, în mijlocul de foc ; Vîrteje de fum negru rotează în tăcere ; / Zdrobiți, abia demonii se-ntorc, își cată loc. / ...„Aci trudiți, demonii de lunga lor cădere / De trăsnetele drepte răniți și sfîșiați / Încep să mișuiască în larga încăpere, / Într-un noroi de flăcări de tot desfigurați".

NICOLAE MANOLESCU

postrestant

Gavi Mircea Popescu : „Poemele în ritm lent" nu vă contrazic mărturisirea : sînt, într-adevăr, primele dv. poezii. Dar e suficientă chiar și numai dragostea pentru vers pentru ca redactorul să nu-și îngăduie să-l refuze fără menajamente pe proaspătul corespondent. În ceea ce mă privește, cred că motivele pentru care meritați cuvinte încurajatoare sînt mai multe. Dar nu prea multe... Pe altădată, deci !

Constantin Gaidarenco : Sînteți școlar, nu-i așa ? Trebuie să recunoașteți împreună cu mine că expresii ca „ochi migdalați", „obraji rotunzi și parfumați", „aer încărcat cu miresme" par „decupate" fără scrupule din vechi texte de muzică ușoară (din vremea în care muzicii ușoare nu i se spunea astfel...) și nimic nu justifică ambiția de a le vedea tipărite sub iscălitura dv.

Suștio Simion : Există un raport direct proporțional între versurile trimise într-un plic și scrisorile cu care sînt însoțite. De obicei, versurile proaste sînt „explicate" în rînduri emfatice. Și invers. Nu faceți o excepție : foarte sobra dv. scrisoare anunță versuri sobre, preocupări pline de noblețe. Chiar dacă influențele de lectură nu sînt încă asimilate în multe din încercările trimise nu „suferă" în modul cel mai grav, de originalitate, semnele prevestitoare de bine sînt certe. Vă citez :
„Sîntem cinci și fiecare / mușcă raza unui soare. / Sîntem patru. Unde-i unul ? / Crapă de culori păunul. / Sîntem trei fără pereche / Stele de fum într-o ureche. / Sîntem doi ca luna-n hohot, / cerul iar mă crede clopot. ...Am rămas doar singur eu să port blestem ca Orfeu."
V-ați recunoscut, cu smalț de literă tipografiească „jocul în cinci". În continuare, am să încerc și eu un joc. Pentru a nu „risca" să citez și versuri nereușite, le voi colecționa pe cele care mi se par cu adevărat frumoase :
„Arde pe flaut / lebăda izgonită din iarnă". / „cine mi-a risipit nisipul din castel ? / Copilăria-i un prea strîmt inel." / „Ghioc ars de-nsingurate palme". / „Cîțiva pași și dansul nostru bătrîn / Va prăbuși iarba în rîpile furnicilor".
Și vă mai citez versurile care incriminează odiosul neon :
„Neonul ne arată prea curați / încît ne e rușine de atîta alb / de neputința de a deveni obișnuiți. / O, am să sparg toate tuburile cu neon / cu riscul de-a înnebuni de întuneric".

Mariana Carmen : Dacă trebuie să vă laud pentru ceva și să vă mulțumesc apoi, motivul e cert : mi-ați trimis în plic **doar** zece versuri. Ar fi prematur să le comentez în... douăzeci de rînduri ? Eu cred că da.

Tia Șerbănescu : O clipă am fost tentat să vă răspund cu clasica formulă : „citiți răspunsul de mai sus". Dar ceva mă împiedică s-o fac : versul „Statui plesnesc din pietre incolore".

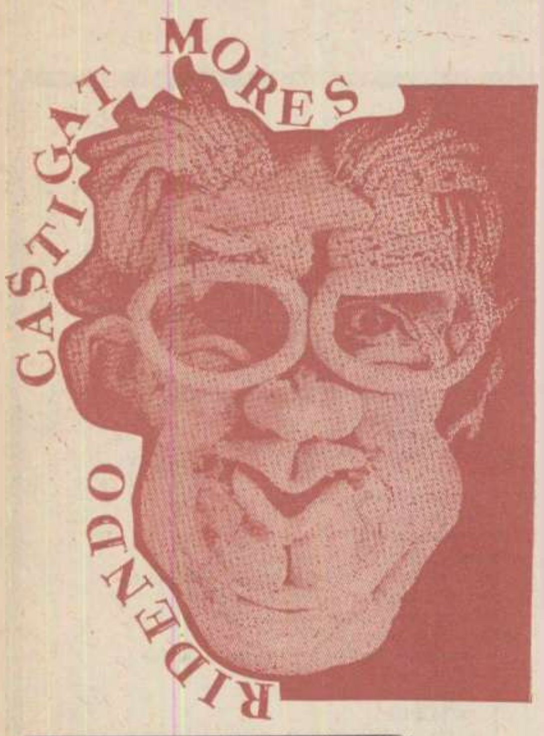
Elisabeta Radovan : „Și trece" e un exercițiu bacovian pe care, pentru capacitatea de a crea atmosferă, le transcriu :
„Și trece prin orașul pal / Dement, încercănat de ploaie / Vîntul... / O neliniște galbenă mușcă cerul / Și marea călătorie / Se-apropie... / Pe cine îngroapă clopotele / În dangătele lor ? / Ce dragoste are curajul / Să vină ? Timpul își răzbună insomnia / Pe fiecare tîmplă. / Cine răspunde de eroziunea cristalului / Din sărut ? / Unde se sting întrebările ?"

Gh. Ogrin : Deoarece sînteți, după propria dv. formulare, „scriitor vechi cu publicații și peste hotare și cu activitate din trecut în țară" sînt nevoit să vă informez că revista noastră publică — în mod exclusiv — literatura tinerilor, a studenților. Adresați-vă revistelor Uniunii Scriitorilor.

Ion Zavera : Pseudonim ? Dacă e așa, nu e rău ales. Versurile sînt, paradoxal, extrem de pașnice, atît de „pașnice" încît te întrebi de ce au fost încredințate hîrtiei. Renunțați la ideea de a filozofa în maniera :
„Toți sfîrșim printr-un punct / indiferent de linia noastră ; punctul gradează xerofilia (! ? !) / nu contează cît de lungă e linia / ci cît de scurt e punctul". / Da ?

Motea Pavel : Chiar pe Eminescu vreți să-l parafrazați ? / „Sînt unii tineri, cafe-baruri umplu / Vijelioși îmi par la uși cînd intru / Sub bolta încețosată cătrănită, / par în infern. Dar lenea, bun arbitru, / de-aduce-n față ceașca aburită / de nescafé, cu un sorbit multiplu..." / Ce-aveți cu nescafé-ul ?

GHEORGHE TOMOZEI



● DAN MUTAȘCU

Crocodilul sacru

Crocodilul Sacru era foarte bine intenționat și mînca pe oricine intra în Templu. În Templu intrau zilnic o mie de oameni, toți impresionant de credincioși. Era o adevărată frenezie.
Veneau să se lase mîncați cu pioșenie. După ce n-a mai rămas nici un credincios de mîncat, Crocodilul Sacru l-a mîncat pe portarul Templului, care era ateu. Abia atunci și-a dat seama Marele Preot cît de mult s-a înșelat în privința Crocodilului Sacru.

Lentila pentru privit muzica

Maimuțele spînzuraseră luna de unul din copacii care semănau a gît de pterodactyl și-acum încercau să cînte ceva despre asta. Erau negre, verzi și albe, cu urechile groase lipite de țeastă și cu ghiarele roșii de sîngele vietăților din scorburi.
Maimuța Supremă avea ghiarele cele mai lungi și mai roșii. Fără să facă nimic, stătea cocoțată pe o stîncă șchioapă, păroasă de licheni albaștri și privea cum se-nvîrteau celelalte maimuțe în jurul copacului de care atîrna nenorocita aia de lună și cum încercau să cînte uitînd că încă nu se descoperiseră gamele.
Una din maimuțele cele mai negre sărea la mare înălțime și țipa oarecum muzical. Restul maimuțelor se zbînțuiau și ele cît mai deșuchiat, însă nu reușeau să se apropie măcar cît de cît de țipetele oarecum muzicale ale maimuței celei mai negre.
Cînd pe la primii zori, șerpii galbeni au început să scrișnească ieșind din mlaștini și suind către poiana unde țopăiau maimuțele, tunetul a izbit nicovala munților dinspre ocean și a răpăit un început de ploaie. Nici n-au apucat maimuțele să se adăpostească că a și țîșnit un curcubeu lat, cu pîntece de culori joase, muind culmile, copacii, stîncile, totul.
Maimuța Supremă a dat semn de pornit după hrană. Una din supuse a desaninat luna din copac și-a aruncat-o-n mlaștină. Și au pornit. În frunte se cățăra maimuța neagră care țipa altfel decît celelalte. Iar celelalte mergeau în urma ei și-i imitau strigătele și gesturile. Așa s-a născut muzica.

● STERIAN CORNEL

Scriitorul dublu

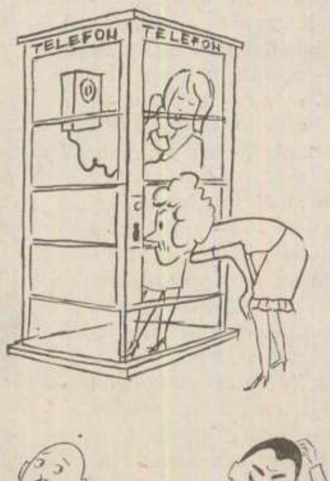
Dante Tiron sfîrșise de rîșnit cafeaua pentru următoarele cinci zile și își scutura brațul drept, grăbind în felul acesta circulația sîngelui, cel mai nimerit sistem de răcire lichidă a unui mușchi supraîncălzit. Încercase odată să schimbe mîna dar renunțase după cîteva învîrtituri ; cu stînga nu era niciodată în stare să facă mare lucru.
Rîșnitul cafelei era ultimul pretext ca să amîne operația ce-i devenise nesuferită ; resemnat, se așeză la masa de lucru, trase spre el cu lehamite teancul de coli albe și mai ascuți puțin mîna cu butonul — ascuțitoare de la pics. Povestirea scurtă pe care avea s-o arunce pe hîrtie nu va fi nici mai bună, nici mai proastă decît precedentele.
Dacă ar fi fost după el, nici nu ar fi scris-o ; dar Ciceu avea neapărată nevoie de ceva pentru numărul de marți.
Mîna, călărind picsul, își începu trapul cu siguranța omului din Sulki, care-și mînă calul pe aceeași pistă arhicunoscută și vizibilă din orice punct.
La un moment dat însă, lui Tiron îi veni în minte următorul distih :
Sorbeam funinginea din vîntul
Ce-și răzuia cu drumul burta...
După o scurtă analiză (nestructurală) își dădu seama că-i aparține ; plugul îl dezgropase din ogorul propriei fraze : un mădular ispititor pe marmură poetică. Începu să scormonească febril după restul statuii, fără să observe că mîna dreaptă continua să scrie, în virtutea inerției. Absorbit, capul fără să vadă pe nimeni.
tresări enervat, cînd simți o atingere pe umăr. Întoarse
— Omul invizibil ? — întrebă el jumătate ironic, dar bineînțeles nu primi nici un răspuns, pentru că mîna dreaptă era o mînă, nu o ureche și o gură. Își reveni din senzația neplăcută pe care i-o dădeau scăpările acestea de sub autocontrol, și se aplecă iar asupra hîrtiilor.
Atunci constată faptul surprinzător că mîna scrisese povestirea fără supravegherea lui. Dante Tiron nu era omul care să se lase impresionat de revelația propriilor talente : dreapta era în stare să se descurce și singură ? cu atît mai bine, va învăța să scrie cu stînga.
În felul acesta, va economisi un timp considerabil, împărțind materialul de lucru la două mîini și punîndu-și-le la treabă înainte de culcare. Dante Tiron își adresă un zîmbet încurajator prin intermediul oglinzii de la șifonier și începu imediat educarea mîinii stîngi.
Nu a fost deloc ușor, era o stîngă care justifica derivatul stîngăcie, dar după o lună putea să scrie cu ea cursiv, deși, încă destul de încet. Într-o zi, vrînd să-și cauterizeze un neg, își arse degetele de la dreapta cu nitrat de argint.
Tocmai atunci mai avea puțin la o nuvelă care trebuia predată în curînd, așa că o termină cu stînga.
Ciceu nu observă nimic, dar după ce citi proza următoare, scrisă în întregime cu stînga, îl privi ciudat prin cele trei dioptrii și jumătate, și-i spuse :
— Ascultă, Dante, băiatule, te-ai apucat de pastișe sau de traduceri ? una din două.
Tiron îl convinse de paternitatea prozei și se grăbi să mai scrie ceva cu stînga. De data aceasta, Ciceu refuză să o publice.
— Dai de bucluc, băiatule, ce rost are ? Mai bine lasă-ți negrul să semneze în numele lui și rămîi și tu cu gloria că l-ai descoperit.
Proza e excelentă, iartă-mă că ți-o spun, dar tu nu poți să scrii așa ceva.
Totuși, proza apăru în numărul următor, captînd automat atenția cronicarilor literari. Toate hebdomadarele din cursul săptămînii remarcară metamorfoza fericită din scrisul lui Tiron, care se grăbi să profite de conjunctura favorabilă, și termină în numai două săptămîni, lucrînd zi și noapte și la ambele mîini, un roman bazat pe un proiect mai vechi.
Prima jumătate o încredințase mîinii stîngi, a doua celei drepte și întreg manuscrisul, după o revizuire finală formală, editurii pentru literatură.
Se aștepta să bată recordul editură-tipografie-librărie ; în loc de aceasta i se atrase atenția că între cele două părți ale romanului e o diferență apreciabilă, atît valorică cît și de stil și i se dădu a înțelege delicat că lucrarea miroase a colaborare de la o poștă.
Tiron își luă înapoi partea a doua și se apucă să o scrie cu stînga.
Succesul romanului îl determină să nu mai publice nimic scris cu dreapta ; totuși, continuă să scrie cu ea orice, în afară de literatură. Astfel, într-o zi, o tînără îl opri în librăria de lîngă Scala și îi ceru un autograf.
Afabil, Dante Tiron își îndreptă tacticos dreapta spre stilou, dar stînga, cu un gest comandat parcă de un alt sistem nervos și care o făcu pe tînără să clipească speriată, se repezi și-l apucă prima. Cîteva clipe, între cele două mîini se dădu un fel de luptă, încheiată cu victoria dreptei. De atunci, raporturile dintre cele două mîini se înrăutățiră treptat, dar sigur. În timp ce Tiron scria ceva cu stînga, dreapta ataca același subiect, și de necaz că e preferată munca celeilalte, nu scăpa nici un prilej să o saboteze : rupea mina de la pics, scăpa guma sub masă sau strîmba penița de la stilou.
La rîndul ei, stînga, deși se abținu un timp, reacționă cu sadism, vărsînd cafeaua fierbinte peste degetele dreptei.
Ca să poată scrie liniștit, Tiron ajunsese să-și facă anestezie locală la dreapta, înainte de a se așeza la masa de lucru. Cu toate aceste inconveniente, activitatea stîngii îi aduse în doi ani reputația, cu toate consecințele subsidiare. Așa se face că NSU-ul PRINZ, cu care se întorcea într-o noapte de la Sinaia, îi aparținea. Șofa cu dreapta, privindu-și idolatru pumnul stîng, cînd o zguduitură îi tăie brutal efluviile admirative, proiectîndu-l lateral, cu umărul în parbrize.
„Fanatică afurisită" ! Dante Tiron scrîșni din dinți de durere, căci îi sărise umărul stîng din articulație și-i pîrîise și un os. Continuă să conducă cu dreapta pînă la un prieten doctor, care-i legă brațul invalid de gît cu o fașă de tifon și-l asigură că nu-i nimic grav, punîndu-l să stea întins pe canapea. Înainte de a se lăsa pe spate, Tiron zări un nume pe eticheta unei cutii cu fiole, care i se păru cunoscut. „Acesta nu e un anestezic care se aplică în doze homeopatice ?" — se întrebă. Își aminti un caz în care pacientul se tămăduise pe veci în urma dozării greșite a acestuia și, subit, panica i se înfipse în spirit ca un parazit cu ventuză. Cînd doctorul ieși din cameră, voi să-l strige, să-i spună să nu-l lase singur cu mîna dreaptă, dar se abținu. Spre marea lui greșeală, pentru că aceasta, cu o abilitate diabolică și sfidînd toate eforturile lui Tiron de a o opri, sparse o fiolă, umplu seringa și îndreptă acul spre brațul celălalt, care se zbătea neputincios în cîrpe.
Coardele vocale acceptară prea tîrziu să emită strigătul de ajutor al lui Tiron : dreapta își împlinise răzbunarea.

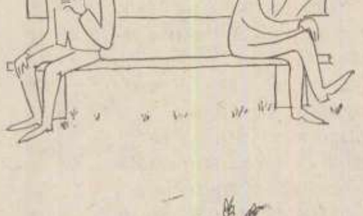
TOMULEȚ





MARILENA BADEA

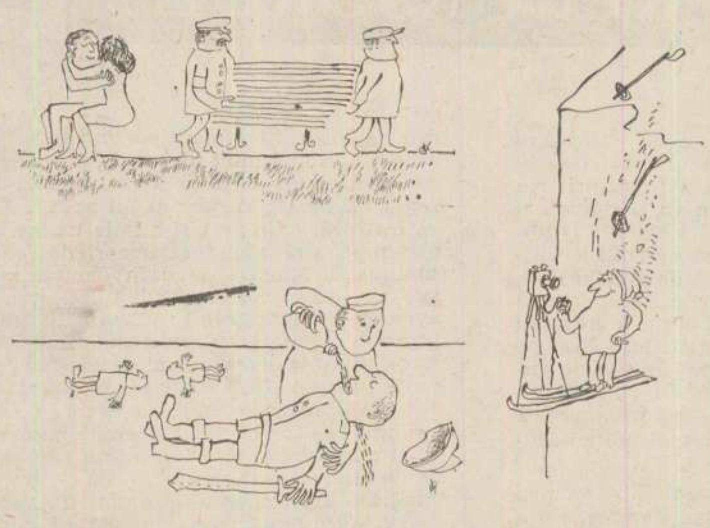




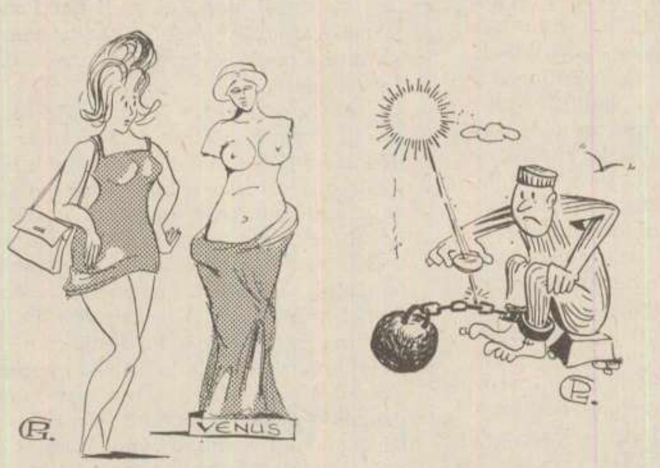




CRĂIȚĂ — MÎNDRĂ



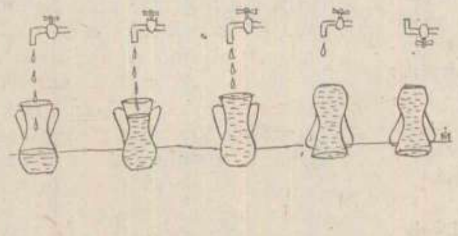
GAVRILIU



COVACI

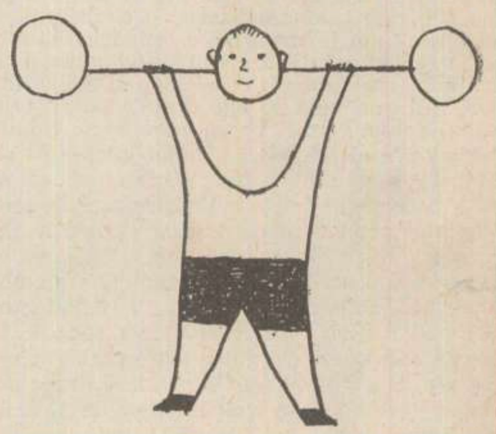


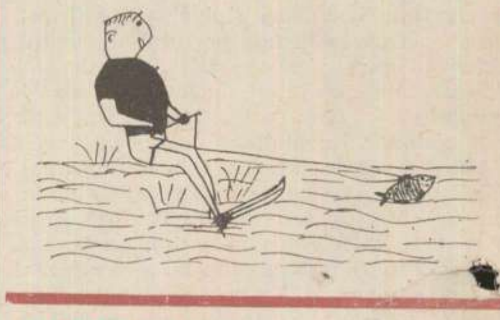
MANEA



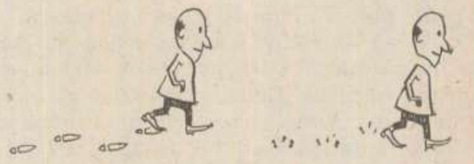
GHEORGHIU — VASLUI







BOTEZATU

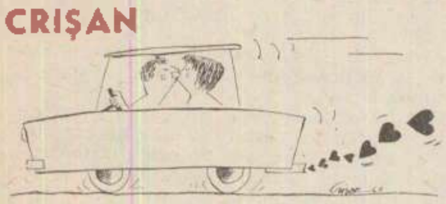


CIOSU

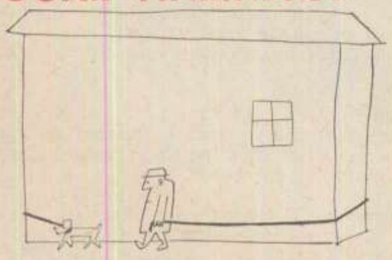




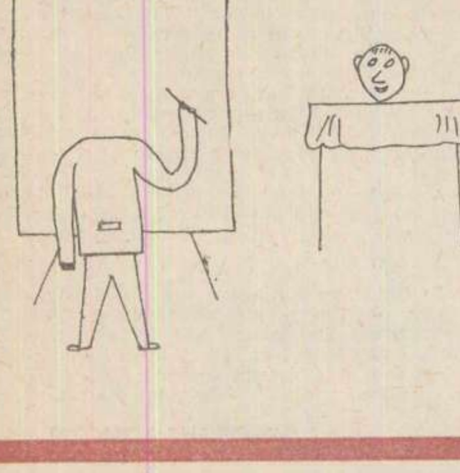
CRIȘAN



DOGAR-MARINESCU



MARCU



Prezentarea artistică și grafică: VIOREL BURLACU

Adresa redacției : București, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poștale și difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului : 12 lei pe an individual; 60 lei pe an pentru întreprinderi și instituții

Tiparul executat sub comanda nr. 61 616 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piața Scînteii nr. 1, București